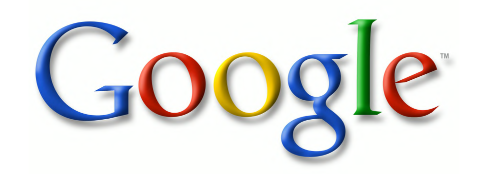
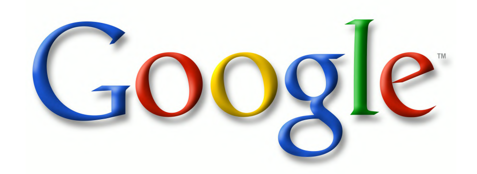

Google






46. e. 19b
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

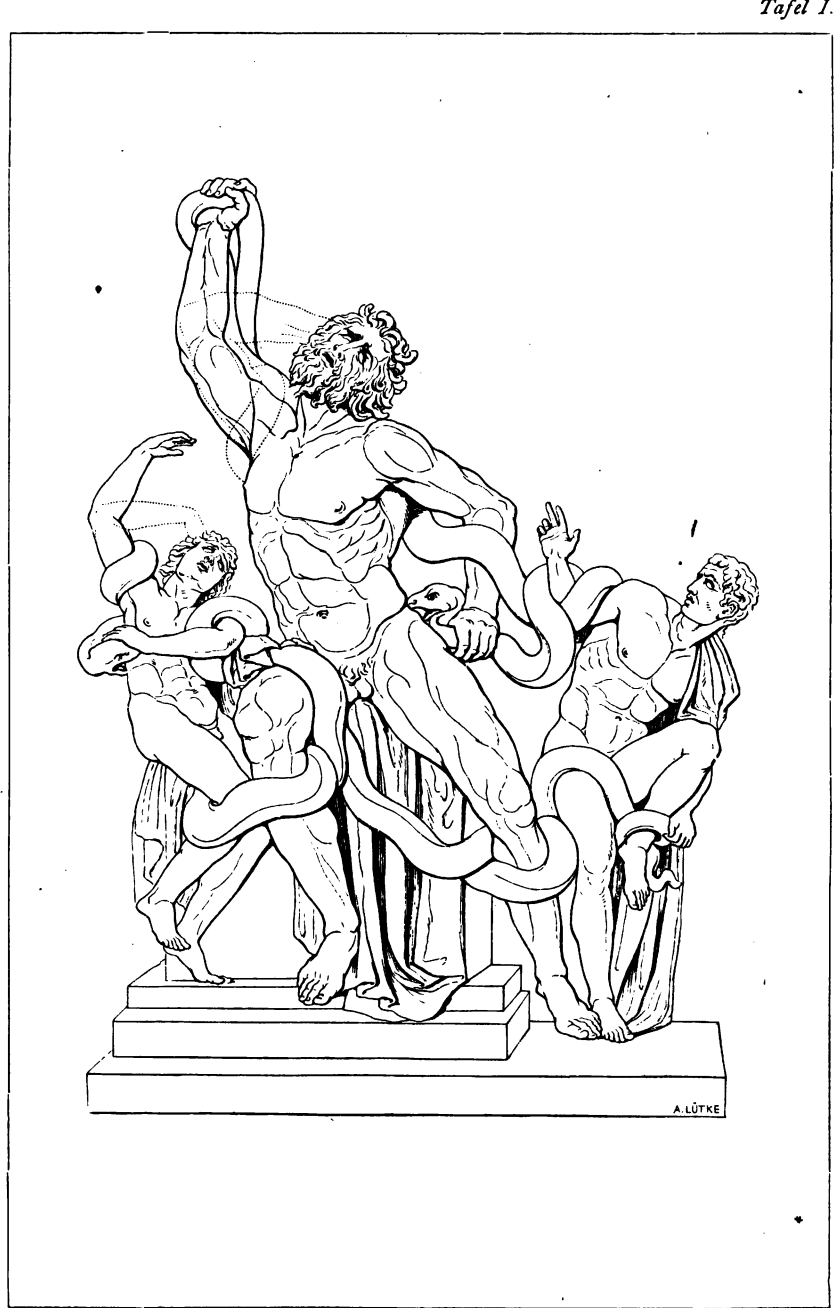


Hugo Riemann ed. 1919

([illegible])

LESSINGS

LAOKOON.


A. LÜTKE

LESSINGS
LAOKOON

HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

HUGO BLÜMNER,

PROF. DER ARCHÄOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT KÖNIGSBERG.

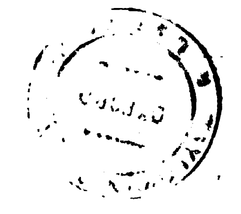
MIT HOLZSCHNITTEN.

BERLIN,

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

1876.

»*Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.*«



DEM FREUNDESKREISE

IN BRESLAU

IN ALTER ANHÄNGLICHKEIT UND TREUE

GEWIDMET.

Vorwort.

Die vorliegende Ausgabe des Laokoon, entstanden aus Vorlesungen, die ich über die Lessing'sche Schrift an den Universitäten Breslau und Königsberg gehalten, soll keine Schulausgabe sein, wie die von Cosack oder Buschmann. Eine solche zu veranstalten lag mir um so ferner, als ich es überhaupt für das beste halte, den Schülern, wenigstens der Gymnasien, den Lessing'schen Text selbst in die Hand zu geben; da die Schrift in der Schule unter beständiger Erklärung von Seiten des Lehrers gelesen wird, so braucht der Schüler keine Ausgabe, in der jede griechische oder lateinische Stelle übersetzt, jedes Fremdwort erklärt, ja jede irgendwie bedenkliche Stelle ausgemerzt ist. Zumal letzteres Verfahren ist mir völlig unverständlich bei Primanern, die ja auch ihren Horaz uncastrirt lesen.

Ich habe meine Ausgabe in erster Linie für die Kunstfreunde bestimmt; ich würde hinzufügen, auch für Künstler, — aber ich weiss nicht, ob es noch viel Künstler giebt, welche der Aesthetik überhaupt das Recht zugestehn, ihnen Vorschriften zu machen. Bei den Kunstfreunden aber hat der Laokoon von jeher die Bedeutung eines ästhetischen Kanons gehabt; und trotz vielfacher und heftiger Angriffe haben die Gesetze, die darin aufgestellt sind, noch heute — einige Modificationen abgerechnet — allgemeine Gültigkeit. Auch für Studirende, für Lehrer, welche den Laokoon mit den Schülern lesen und nicht in der Lage sind, sich selbständig mit den einschlägigen neuern Forschungen vertraut zu machen, ist diese Ausgabe bestimmt. Sie soll zeigen, dass trotz mannichfacher berechtigter Einwände die ästhetischen Grundgesetze Lessing's noch bis auf den heutigen Tag unanfechtbar sind; dass die den ästhetischen Untersuchungen beigegebenen philologischen und archäologischen Excurse zwar manches enthalten, was die heutige Forschung als falsch erkannt hat, dass aber in sehr vielen andern Fällen der Lessing'sche

Scharfblick divinatorisch auch hier das Richtige gefunden; sie soll endlich zeigen, dass Lessing selbst da gross und bedeutend ist, wo er irrt.

Dies ist der Zweck des grössten Theiles des Commentares; hierbei habe ich vornehmlich die polemischen Schriften gegen Lessing, besonders Herders erstes kritisches Wäldchen, eingehend berücksichtigt. Vollständigkeit in Benutzung der einschlägigen Litteratur war mir, schon wegen der Schwierigkeit, einzelne Schriften zu erlangen, nicht möglich; doch hoffe ich, nichts Wichtiges übersehen zu haben. Ich habe mich bemüht, die verschiedenen sich entgegenstehenden Ansichten objektiv darzulegen; dass ich mich aber damit nicht begnügen konnte, dass ich mit meinen subjektiven Ueberzeugungen nicht ganz und überall zurückhalten wollte, das wird man hoffentlich natürlich und verzeihlich finden. Auch dass ich die Fragmente und den Nachlass zum Laokoon möglichst weit herangezogen und besonders Parallelstellen oder erweiternde Bemerkungen daraus angeführt habe (immer citirt nach der vollständigsten Ausgabe des Lessing'schen Nachlasses zum Laokoon, der Hempel'schen, auf welche die von R. Gosche zurückgeht), wird man wohl für gerechtfertigt halten.

Nur der kleinste Theil des Commentars ist biographischen Notizen oder andern ähnlichen Bemerkungen gewidmet. Dabei ging ich allerdings auch nicht so weit wie Cosack, über Aristoteles oder Horaz biographische Daten mitzutheilen, oder zu erklären, wer Aiax oder Medea war, oder gar Fremdwörter wie Parergon oder Mensur zu übersetzen; denn wer dergleichen nicht weiss, von dem glaube ich schwerlich, dass er den Laokoon überhaupt in die Hand nehmen wird.

Meine ursprüngliche Absicht, dem Text eine ausführlichere Einleitung vorauszuschicken, in der die litterarischen Notizen über die Abfassung des Laokoon, über die Geschichte der darin behandelten Fragen u. dgl. gegeben wäre, habe ich fallen lassen; alles Wissenswerthe habe ich da, wo es geeignet erschien, im Commentar mitgetheilt; wer sich sonst dafür interessirt, findet die eingehendste und heute noch beste Behandlung dieses Gegenstandes im zweiten Bande der Danzel-Guhrauer'schen Biographie Lessings. Kürzere Einleitungen, die frei-

lich nur Extracte aus Guhrauer sind, geben auch die Ausgaben von Cosack, Buschmann, Gosche. Ebensowenig habe ich die sehr heikle Frage über die Laokoon-Gruppe auf's neue behandeln wollen; bei den verschiedenen Abschnitten der Schrift, wo von der Gruppe die Rede ist, habe ich die einschlägigen Punkte allerdings auch behandelt, sonst aber habe ich es vorgezogen, für diejenigen, welche etwa den Wunsch haben, mit dieser, für den Inhalt der Schrift selbst sehr nebensächlichen Frage sich zu beschäftigen, die ganze Litteratur über den Laokoon, chronologisch geordnet und möglichst vollständig, als Anhang beizufügen. Die noch erhaltenen, wirklich oder angeblich antiken Darstellungen des Laokoon-Mythus sind auf den beigegebenen Tafeln zur Vergleichung mit der bekannten Gruppe abgebildet.

Was dann die Gestaltung des Textes anlangt, so habe ich demselben die erste Ausgabe des Laokoon v. J. 1766 zu Grunde gelegt, selbstverständlich mit Verbesserung der Druckfehler, an denen diese Ausgabe keinen Mangel hat; man vgl. den Aufsatz von Emil Grosse: »Zu Lessings Laokoon« in den Wissenschaftl. Monatsblättern für 1874, No. 9, S. 156 ff. Freilich ist die Entscheidung, wo ein Druckfehler vorliegt und wo nicht, mitunter schwierig. Eine ganze Anzahl offenbarer Druckfehler haben in den nächsten Ausgaben ihre Verbesserung gefunden; aber Verschiedenes ist stehen geblieben, wobei man nicht weiss, ob da ein Versehen Lessing's, ein Schreib- oder Druckfehler vorliegt. So z. B. der unglückliche »Ktesias« S. 59, Z. 34, welcher den Herausgebern so viel Kopfzerbrechen gemacht hat; die »Skaevopoeie« S. 62, Z. 5 (über beide Stellen hat gleichfalls Grosse in einem während des Drucks dieser Ausgabe erschienenen Aufsatz gehandelt, Wissenschaftl. Monatsbl. für 1876, No. 2, S. 28 ff.); ferner verschiedene falsche Citate u. s. w. Bei diesen Stellen habe ich das Verfahren eingeschlagen, dass ich zwar den Originaltext stehen liess, jedoch das Richtige in eckigen Klammern daneben schrieb. Ueberhaupt habe ich alle eigenen Zusätze zu dem Lessing'schen Text in eckige Klammern gesetzt und dadurch deutlich von diesem unterschieden; es sind das vornehmlich solche eben bezeichnete Berichtigungen offenbarer Versehen oder Fehler, ferner Citate von Schriftstellern

nach neueren Ausgaben, Verbesserungen der Lesarten u. dgl. Es lag mir jedoch fern, den Text ganz und gar, d. h. orthographisch treu wiederzugeben. Erstens ist Lessing selbst in seiner Orthographie nicht consequent; dann aber kommt es ja bei dem Zweck der vorliegenden Ausgabe nicht darauf an, den Laokoon als sprachliches Denkmal zu behandeln, sondern der Inhalt ist die Hauptsache. Ich gebe daher im allgemeinen die augenblicklich gewöhnliche Orthographie: die Ergebnisse der orthographischen Conferenz sind noch nicht hinreichend bekannt und gesichert, als dass ich mich darauf hätte einlassen können, den Text nach diesen neuen Principien abdrucken zu lassen, zumal die praktische Durchführung derselben doch noch einige Zeit auf sich warten lassen wird. In einigen, aber nur in wenigen Fällen bin ich noch über die blosse Umwandelung der Lessing'schen Orthographie in die moderne hinausgegangen und habe einige, dem heutigen Sprachgebrauch ganz fremde Formen abgeändert: im allgemeinen jedoch war ich bemüht, hierin so conservativ als möglich zu sein, und habe daher ruhig »Maul« für »Mund«, »furchte« für »fürchtete«, »ohngefähr« für »ungefähr« u. dgl. als jedermann verständlich stehen lassen. Bei den griechischen Citaten habe ich überall die Accente gesetzt; wir sind das heutzutage so gewöhnt, dass das Fehlen derselben beim Lesen entschieden störend wirkt. Was die Interpunktion anlangt, so bin ich darin mit Beibehaltung der in der ersten Ausgabe des Laokoon gegebenen vielleicht etwas zu weit gegangen: ich habe für gewöhnlich nur da geändert, wo mir ganz offenbare Druckfehler vorzuliegen schienen, hingegen in andern Fällen, selbst wo die Interpunktion von der heut üblichen ganz entschieden abweicht, sie beibehalten, weil mir gerade in der Interpunktion eine Haupteigenthümlichkeit des Lessing'schen Stiles zu liegen scheint, die man am besten versteht, wenn man sich den Text nach dieser Interpunktion laut liest; welche wichtige Rolle die Interpunktion in Lessing's Stile spielt, das hat David Strauss in einem sehr bekannten Aufsatz in geistreicher Weise dargelegt. — Alles in allem genommen, fürchte ich freilich, dass diese Art, den Text wiederzugeben, auf vielfachen Widerspruch stossen wird, und dass man dieselbe namentlich bei einem Philologen ungerechtfertigt finden dürfte: allein ich ge-

stehe, dass ich dies Verfahren besonders auch deswegen vorzog, weil mir die Möglichkeit fehlte, einen wirklich authentischen, auf eingehender Vergleichung der noch erhaltenen und im Besitz der Benoni Friedländer'schen Erben befindlichen Originalhandschrift und der ersten Ausgabe beruhenden Text zu geben. Einen solchen haben wir von Herrn Prof. Grosse, bisher in Königsberg, seit kurzem Gymn.-Director in Memel, einem tüchtigen Kenner Lessings, welchem ich für manche in dieser Ausgabe benutzte Mittheilungen zu Danke verpflichtet bin, hoffentlich bald zu erwarten; so lange aber diese Arbeit noch nicht gethan ist, wird man, zumal bei der Tendenz der vorliegenden Ausgabe, das von mir eingeschlagene Verfahren, wenn nicht gerechtfertigt, doch entschuldbar finden.

Einige schon früher erschienene Schriften habe ich zu spät in die Hände bekommen, als dass ich sie hätte benutzen können, — obschon ich freilich, auch wenn ich sie früher erhalten hätte, davon vermuthlich keinen Gebrauch gemacht haben würde. Die eine ist das umfangreiche Buch von Georg Rathgeber, »Laokoon. Geschrieben als Gegenstück zu Lessings Laokoon.« Leipzig 1863. Die Schrift behandelt nur die Laokoongruppe, und zwar in der vom Vf. entdeckten oder erfundenen »treppenförmigen Methode«, welche »in ungemein vielen wissenschaftlichen Untersuchungen die allein richtige, angemessene, nutzbare« ist. Glücklicherweise ist der ebd. S. 196 verheissene »gleichfalls in treppenförmiger Methode aufgebaute« zweite Theil dieser Schrift meines Wissens nie erschienen. Eben so wenig Beachtung verdient eine Rostocker Promotionsschrift v. J. 1867 von Julius Fr. Th. Gravemann, »Ueber die Gründe, mit denen Lessing in seinem Laokoon zu beweisen sucht, dass bei den Griechen das Princip der Kunst die Schönheit gewesen, und was von diesem Principe überhaupt zu halten sei.« Wenn jenes Buch ein Wust abstruser Gelehrsamkeit, so kann diese Schrift nur ein Sammelsurium lächerlicher Unwissenheit genannt werden.

Erst ganz vor kurzem erschien G. v. Gyurkovics, »Eine Studie zu Lessings Laokoon«. Wien 1876. Dies kleine Schriftchen (27 S.) giebt manches Beachtenswerthe, wenn auch im Wesentlichen nur Ausführungen von einigen Gedanken Vischers und Henkes. Ein Aufsatz über den Laokoon in dem letzten Jahr-

buch des Wiener Schriftstellervereins ist mir nicht zugänglich gewesen.

Von Specialausgaben des Laokoon mit Anmerkungen sind mir bekannt: die von Dr. W. Cosack, 2. Aufl. Berlin 1875; von Dr. J. Buschmann, Paderborn 1874; von R. Gosche (in der Grote'schen Ausgabe der Werke Lessings), Berlin 1876. eine englische von Robert Phillimore, »with preface and notes«, London 1874. Von den französischen Ausgaben von B. Lévy, Paris, Hachette 1875, und von H. Grimm, Paris, Delalain 1875, ist mir nur die erste vor wenigen Tagen zugegangen. Die dem Buche beigegebenen »Notes« wurden dadurch hinlänglich charakterisirt, dass der Virgil-Commentator Donatus ebenso wie J. M. Gesner in's 16. Jahrh. versetzt werden und Skopas ein Zeitgenosse und Schüler des Phidias genannt wird.

Schliesslich noch ein paar Worte über das dem Buche beigegebene Register. Ich habe in demselben den Lessing'schen Text wie den eines alten Autors behandelt und daher bei den Eigennamen sämmtliche Stellen des Textes, wo dieselben vorkommen, angeführt, wie dies bei Namensverzeichnissen in griechischen und römischen Classiker-Ausgaben heute üblich ist. Das Sachregister vom Namenregister zu trennen schien mir nicht rathsam, da vielfach beides direct zusammenfällt; auch glaubte ich, die den Lessing'schen Text betreffenden Citate von denen, welche sich auf den Commentar beziehen, nicht trennen zu dürfen, zumal sich durch den Druck hinlängliche Deutlichkeit erzielen liess.

Und damit übergebe ich denn diese Ausgabe der Beurtheilung des Publikums: nicht ohne eine gewisse Scheu, denn das Gebiet, das ich hier betrete, liegt dem meiner bisherigen litterarischen Thätigkeit ziemlich fern. Doch giebt es ästhetische Fragen, und solcher Art sind die im Laokoon behandelten, über welche meiner Ansicht nach der Archäolog sich nicht minder zu urtheilen getrauen darf, als der Philosoph oder Aesthetiker von Fach. Der Erfolg wird zeigen, ob diese Ansicht eine irrige war.

Königsberg i. Pr., im Mai 1876.

Hugo Blümner.

Laokoon

oder über die Grenzen

der

Malerei und Poesie.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Von

Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.
Πλούτ. πότ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.
[de glor. Ath. 3. p. 347 A].

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, dass es bei beiden aus einerlei Quelle fliesse. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, dass einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; dass also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung

jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muss.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, dass es mit der Mässigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstrassen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstrassen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, dass die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, dass man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergassen sie nicht einzuschärfen, dass, ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder missfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder missfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den

Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nach dem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Masse sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, dass sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen grossen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgarten'sche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, dass ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, dass ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

S. 3, Z. 1—20. »*Der erste, welcher — das dritte der Kunstrichter.*« — Guhrauer (*Lessings Leben II, 1, 26*) macht darauf aufmerksam, dass der hier characterisirte Unterschied zwischen dem Standpunkt des Philosophen und dem des Kritikers sich ganz ebenso in dem Briefwechsel zwischen Lessing und Mendelssohn über den Zweck des Trauerspiels (aus den Jahren 1756 und 1757), welcher zugleich den ersten Keim zum Laokoon enthält, ausgeprägt finden. Während hier Lessing als Kritiker davor warnt »die Arten der Gedichte ohne Noth zu verwirren und die Grenzen des einen in die andere laufen zu lassen,« nennt der Philosoph Mendelssohn dies ein Vorurtheil, welches er Lessing selbst oft habe bestreiten hören. »Man habe in Ansehung der Werke der Natur in den letzten Jahrhunderten ausgemacht, dass sie von ihrer Meisterin in keine besondern und getrennten Klassen eingetheilt sind; warum wolle man die Kunst nicht auch hierin eine nachahmende Natur werden lassen?« — Es ist leicht möglich, dass Lessing, wie Guhrauer vermuthet, in obigen Worten der Vorrede an seinen Freund und sich gedacht hat.

S. 4, Z. 3—11. »*Falls Apelles und Protogenes — noch zu wenig zu thun.*« — Von den Schriften des Apelles und Protogenes über die Malerei wissen wir weiter nichts, als dass jener mehrere Bände über die doctrina der Malerei schrieb (Plin. *XXXV, 79*; *cf. ib. 111*; von Wustmann, Apelles S. 37 seltsamer Weise als »Unterrichtsbriefe« bezeichnet), und dass Protogenes nach Suidas c. v. *Πρωτογένης* verfasste *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων βιβλία β'*. Uebrigens sind uns noch zahlreiche andere alte Künstler als Verfasser von Werken über Malerei und Sculptur bekannt, z. B. Pamphilos, Melanthios, Nikomachos u. a. m. — Was die von Lessing citirten Schriftsteller betrifft, so hat man bei Aristoteles namentlich an Stellen zu denken, wie *Poet. 1, 4; ib.* 2, *1 sq., ib. 6, 15; Polit. VIII, 5,* 7. u. s. Cicero ist zu vergleichen im *Brut. 18, 70*; *Orat. 2, 5*; *ib. 2, 8*; *de orat. II, 16, 70*; *ib. III,* 7, *26.* Quintilian, *Inst. orat. II, 13, 8*; *V, 12, 21* und vornehmlich *XII, 10, 1 sqq.*; endlich von Horaz verschiedene Stellen der *Epistola ad Pisones.* Indessen bedarf das Lob, welches Lessing den genannten Schriftstellern spendet, eine gewisse Einschränkung. Allerdings nicht was Aristoteles anlangt; so selten dieser Philosoph auch von bildender Kunst spricht, so legen doch die betr. Stellen deutlich Zeugniss davon ab, dass er sich auf Kunst gründlich verstand, und schon die würdigere Stellung, welche er im Gegensatz zu Plato den Künsten ein-

räumt, zeigt, dass er Sinn und Verständniss besass. Nicht in gleichem Masse lässt sich das von den Römern sagen. Quintilian wie Cicero bieten zwar sehr treffende und characteristische Vergleiche zwischen Rhetorik resp. Poesie und bildender Kunst dar, Vergleiche, welche uns für die Kenntniss des Kunstcharacters verschiedener Künstler äusserst wichtig sind, es ist aber ziemlich zweifellos, dass sie dieselben nicht eigener Kunstkennerschaft verdankten, sondern andern, vornehmlich griechischen Quellen entlehnten. Auch bei Horaz haben wir nur ein sehr bescheidenes Kunstverständniss vorauszusetzen. Vgl. Friedlaender, *Ueber den Kunstsinn der Römer, S. 11* u. *18* und des Vfs. Vortrag, *Dilettanten, Kunstliebh. u. Kenner* i. A., *Berlin 1873 S. 28.*

S. 4, Z. 17. *»Die blendende Antithese des griechischen Voltaire.«* — Die betreffenden Worte des Simonides finden sich bei *Plut. de glor. Ath.* 3, *p. 346 F* und lauten: *τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.* Wenn Lessing davon spricht, dass dieser Ausspruch neben Unbestimmtem und Falschem auch einen wahren Theil habe, so geht aus dem unmittelbar Folgenden hervor, was er damit meint: dass nämlich die Aehnlichkeit beider Künste in ihrer Wirkung liege.

S. 4, Z. 23—28. *»Gleichwohl übersahen es — verschieden wären.«* — Die angezogene Stelle, welche auch das Motto der Schrift bildet, steht bei Plut. *a. a. O.* Indessen wenn man sie im Zusammenhange übersieht, so wird man eingestehen müssen, dass Plutarch noch himmelweit entfernt war von der Erkenntniss des Unterschiedes beider Künste, wie ihn Lessing im Folgenden entwickelt. Sie lautet folgendermassen: *εἰ δὲ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασι, οἱ δὲ ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταὐτὰ δηλοῦσιν, ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ᾽ ἀμφοτέροις ἓν ὑπόκειται, καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὥσπερ γραφὴν πάθεσι καὶ προσώποις εἴδωλον ποιήσας.* Der Unterschied der bildenden Künste von der Poesie und überhaupt von den redenden Künsten hat also nach Plutarch seinen Hauptgrund nicht darin, dass beide Künste etwa ihrer Aufgabe oder ihrem innersten Wesen nach von einander verschieden wären, sondern nur darin, dass Dichter und Geschichtsschreiber in andern Stoffen arbeiten und eine andere Art der Nachahmung haben, als die bildenden Künstler. Damit ist denn aber doch nur ein sehr äusserlicher Unterschied gegeben: nur der, dass der bildende Künstler in Farben, Holz, Stein, Metall u. s. w. arbeitet, der Dichter mit Worten; dass jener malt, schnitzt, meisselt, dieser erzählt, dichtet. Eine nähere Auseinandersetzung, inwiefern die Arten der Nachahmung und die Objecte derselben grundverschieden sind, giebt Plutarch nicht. Ueberhaupt, wenn wir auch zugestehen müssen, dass die Alten in praxi meistens dieselben Grundsätze in bildender Kunst wie Poesie erkennen lassen, welche der Laokoon entwickelt,

wie denn ja Lessing seine Beweise auch grösstentheils von den Alten entnimmt, so darf man doch nicht verkennen, dass in der Theorie sich diese Grundsätze nicht nur nirgends fixirt finden, sondern dass im Gegentheil sehr vielfach eben jene von Lessing bekämpfte Gleichstellung von Malerei und Poesie auch schon bei den Alten sich findet. Was ist es, nun von dem Ausspruch des Simonides zu schweigen, anderes, wenn Horaz in seiner *Ars poëtica* bald damit beginnt, dass Dichter und Maler ganz und gar die gleiche Freiheit in ihrer Darstellung hätten, v. 9. sq.:

pictoribus atque poëtis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas?

Wenn er ebd. v. 361 beide Künste, freilich nur von einem bestimmten Gesichtspuncte aus, gleichstellt in den bekannten Worten: *ut pictura poësis?* Der Vergleich zwischen beiden Künsten muss im Alterthum sogar ein ganz stehender, der Begriff der malerischen Freiheit ebenso gewöhnlich wie der der poetischen Licenz gewesen sein; denn eben jener Ausspruch des Horaz, dass Dichter und Maler die gleiche Freiheit in ihren Motiven hätten, findet sich ganz ebenso bei dem feinen Kunstkenner Lucian, *Hermot. 72*: *καὶ ὅσα ἄλλα ὄνειροι καὶ ποιηταὶ καὶ γραφεῖς ἐλεύθεροι ὄντες ἀναπλάττουσιν οὔτε γενόμενα πώποτε οὔτε γενέσθαι δυνάμενα*; und ebenderselbe sagt sogar einmal ausdrücklich, das sei ein alter Grundsatz, *Pro imagg. 18*: *παλαιὸς οὗτος ὁ λόγος, ἀνευθύνους εἶναι καὶ ποιητὰς καὶ γραφέας.* Hier merkt man nichts von irgend welchen Grenzen, welche die antike Aesthetik beiden Künsten gesetzt hätte. Auch bei Aristoteles findet sich keine Spur davon; und der einzige mir bekannte Ausspruch aus dem Alterthum, welcher vollständig den Lessing'schen Prinzipien sich anschliesst, aber auffallender Weise im Laokoon nicht angeführt ist, rührt von Sophokles her. In dem bekannten Fragment des Jon beim Athen. XIII. p. 603 E. sqq. wird erzählt, Sophokles sei, als er einst auf einen schönen Knaben den Vers des Phrynichos angewandt:

λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος

von einem anwesenden Schulmeister darauf aufmerksam gemacht worden, dass dieser Vers nicht gut sei, denn wenn ein Maler wirklich die Wangen des Knaben purpurn malen wollte, so würde das unschön sein. Sophokles wiederlegt den Pedanten, indem er ihm einen Vers des Simonides anführt, wo ein »Purpurmund« vorkommt, und namentlich auf Homer verweist; der *χρυσοκόμας Ἀπόλλων* dürfte vom Maler auch nicht mit goldenem Haar gemalt werden; und wenn ein Maler der *ῥοδοδάκτυλος Ἠώς* wirklich rosenfarbige Finger malte, so würde er die Hände eines Purpurfärbers, aber nicht einer schönen Frau malen. — Obgleich Sophocles hier nur Beispiele anführt, so legen sie uns doch seinen Standpunkt völlig dar und zeigen, dass er sich der, beiden Künsten gesteckten Grenzen

vollkommen bewusst war. Vgl. Müller, *Theorie d. Kunst b. d. A. I, 18 fg., II, 225.*

S. 4. Z. 30. »*viele der neuesten Kunstrichter.*« — Hierbei denkt L. wohl weniger an den später (Abschn. XX.) noch zu besprechenden Dialog des Ludovico Dolce, da dieser (1508—1566) nicht zu den »neuesten« Kunstrichtern gezählt werden kann, sondern an Hurd, der in seinem Commentar über Horazens Dichtkunst (*Qu. Horatii epistolae ad Pisones et Augustum, London 1753*) seine Erklärungen der Poesie sehr gern von der Malerei entlehnt; an Daniel Webb und den Abbé Dubos, über deren Schriften die Anm. zu Abschn. XVI. zu vgl.; an Spence ferner und Caylus, über welche L. Abschn. VII—XV handelt. Sodann Chr. Ludw. von Hagedorn's »*Betrachtungen über die Malerei,*« *Leipz. 1762,* worin zwar sehr viel Wahres und Schönes über die Nachahmung der Griechen, über den Gebrauch des Hässlichen in der Kunst u. a. gesagt ist, aber doch von einer Sonderung der nachahmenden Künste und einer schärferen Abgrenzung gegen einander noch keine Rede ist, vielmehr für Poesie und Malerei die gleichen Bedingungen überall vorausgesetzt werden. Auch das Buch von Breitinger, *Kritische Dichtkunst,* sowie dessen *Abhandlung von den Gleichnissen,* zusammen erschienen mit Bodmers, *Abhandlung von dem Wunderbaren, und Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter, 1740—41,* ist hier gemeint. Denn schon der Titel der einen Abhandlung zeigt, dass die Verf. die Poesie als eine poetische Malerkunst betrachteten; Breitinger behauptete nicht nur, dass »*die Gemälde der Poesie eine der sonderbarsten Schönheiten in dieser Kunst ausmachen, wenn sie dem Auge der Seele die Gegenstände in solch' einer Klarheit vorstellen, als ob sie gegenwärtig und sichtbar vor uns ständen;*« sondern er verstand unter poetischen Gemälden »*die ganze Arbeit der poetischen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimnissen und Kunstgriffen, dergestalt, dass die ganze Poesie eine beständige und weitläufige Malerei genannt werden kann.*« Ja selbst Winckelmann in einer seiner Erstlings-Schriften: »*Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*« (*Dresden 1756*) steht als Schüler der Schweizer auf demselben Standpunkt; sagt er doch ausdrücklich (*Werke I, 156, Eiselein*): »*Es scheint nicht widersprechend, dass die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und dass es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik im Stande ist zu thun;*« und in den »*Gedanken über die Nachahmung etc.*« selbst spricht er von »*dichterischen Gemälden*« der Dresdener Gallerie und nennt Rubens »*einen erhabenen Dichter*« (I, 52). In dem 1766 (wo der Laokoon herauskam) erschienenen »*Versuch einer Allegorie*« beginnt er seine Betrachtung mit dem oben citirten Ausspruch des Simonides (*Werke IX, 19*). Vor kurzem ist ein

Buch erschienen, dass sich vornimmt darzulegen: »*Alles ist darstellbar und in jeder Kunst und ist je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst.*« Dies Buch »*Kritische Kunststudien*« von Heinrich Mosler, Maler, (Münster 1875) enthält zwar manches Richtige, stellt sich aber im allgemeinen auf den Standpunkt, der Künstler sei und bleibe »*auf den eigenen Genius, das eigene Urtheil und Gefühl*« angewiesen. (S. V.) Bei den vielfachen Berührungspunkten dieser Broschüre mit dem Laokoon werden wir mehrfach auf dieselbe zurückzukommen haben.

S. 5, Z. 7. »*Sie hat in der Poesie — die Allegoristerei erzeugt.*« — Bei der Poesie ist besonders an die Engländer, wie Milton, Thomson, sodann an Haller, Kleist und die Schweizer gedacht; bei der Malerei an Rubens, Lebrun u. a.; vgl. darüber weiter unten.

S. 5. Z. 8—14. »*indem man — Schriftart zu werden.*« — Man vgl. damit die Verse, welche Opitz an den Maler Strobel richtete:

»*. . . . Denn sollt' ich Dich nicht kennen,*
Ich, der Poeten Theil, als wie sie mich ja nennen,
Dich, aller Maler Licht? Es weiss fast auch ein Kind,
Dass Dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
Wir schreiben auf Papier, Ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Grund; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel Alles nach.
Dies ist's, was hier bevor der Chaeroneser sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen
Der Klugheit hohen Werth, dass Euer edles Malen
Ein schweigendes Gedicht, und die Poeterei
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sei.«

S. 5, Z. 28. »*Baumgarten,*« — Alexander Gottlieb, geb. 1714 in Berlin, † 1762 als Professor der Philosophie zu Frankfurt a/O. Er ist namentlich bekannt geworden durch die Begründung der von ihm zuerst so benannten Aesthetik als einer selbständigen philosophischen Disciplin. Seine (unvollendete) »*Aesthetica*« erschien Frankf. 1750—58 in 2 Bd. 2. Aufl. 1759, nachdem schon vorher Georg Friedr. Meier (1718—1777) nach Baumgarten's Vorlesungen »*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften,*« Halle 1748—50, herausgegeben hatte.

S. 5, Z. 29. »*Gesner's Wörterbuch.*« — Joh. Mathias Gesner, geb. 1691 in Roth bei Ansbach, 1730 Rector der Thomasschule in Leipzig, 1734 Professor der Philologie in Göttingen, als solcher gest. 1760. Sein *Novus linguae et eruditionis Romanae Thesaurus* erschien Leipzig 1747—48 in 4 Bdn.

S. 5, Z. 35—38. »*Andere kleine Ausschweifungen — hoffen kann.*« — Der mit Lessing während dessen Breslauer Aufenthalts befreundete Rector Klose schrieb darüber an Karl Lessing (s. dessen *Leben G. E. Lessings I, 245*): »*Er hatte verschiedene kritische und anti-*

quarische Aufsätze in seinem Pulte liegen, die er hier in Breslau niedergeschrieben; nun war er um einen Titel besorgt. Anfangs glaubte er nicht, sie in ein Ganzes verweben zu können, daher wollte er sie unter der Aufschrift Hermaea drucken lassen«. Die Vorrede hierzu ist im Entwurf noch erhalten, *Werke XI, 457, Lachm. XI, 2, 63 Maltz.*

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzt Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. »So wie die Tiefe des Meeres, »sagt er,[1] allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so »wüthen, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen »bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.«

»Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, »und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. »Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des »Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht »und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezo»genen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser »Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in »dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein »schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; »die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein »ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. »Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch »den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und »gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des »Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; »aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann das Elend ertra»gen zu können.«

»Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit über die Bil»dung der schönen Natur. Der Künstler musste die Stärke des »Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor ein-

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22. [*Werke I, 30 ff. Eiselein*].

»prägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer »Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte »der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als »gemeine Seelen ein u. s. w.«

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, dass der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, dass eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; dass, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, dass der missbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

»Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.« Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, dass sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen liess. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[1] dass es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἆ ἆ, *φεῦ, ἀτταταῖ, ὤ μοι μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα,* aus welchen dieser Aufzug besteht, und die

[1] *Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.*

mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mussten, als bei einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homer's verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut;[1] nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so grässlich, als schrien zehntausend wüthende Krieger zugleich, dass beide Heere sich entsetzen.[2]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeusserung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiss es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser grösser, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeissen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths.[3] Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

[1] *Iliad. E. v. 343.* ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα —

[2] *Iliad. E. v. 859.*

[3] *Th. Bartholinus de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. 1.*

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine musste ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äussere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, dass der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, dass sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.[1] Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heisse Thränen abgehet; *δάκρυα θερμὰ χέοντες.* Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ᾽ εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας.* Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muss nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, dass nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν*, lässt er an einem andern Ort[2] den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, dass unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft.

[1] *Iliad. H. v. 421.*
[2] *Odyss. Δ. 195.*

Ausser dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen lässt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, dass nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter [1] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, lässt sich nicht schliessen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, dass er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmässig, welches der interessirende Gegenstand äussert. Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung, ausschliesst.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muss einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

[1] Chataubrun.

S. 11, Z. 18. »*wie es Sadolet beschreibt.*« — Jacobus Sadoletus, geb. 1477 zu Modena, 1513 päpstlicher Secretair, † 1547 als Cardinal zu Rom. Sein hier gemeintes Gedicht s. Abschn. V, Anm.

S. 12, Z. 2. »*Metrodor.*« — Als Aemilius Paulus nach der Besiegung des Perseus von Macedonien die Athener um einen tüch-

tigen Lehrer für seine Kinder und einen trefflichen Maler zur Ausschmückung seines Hauses bat, schickten sie ihm für beides den Metrodor und erfüllten damit vollkommen seine Wünsche, da dieser sowohl Maler als Philosoph war. S. Plin. XXXV, 135.

S. 12, Z, 5—8. »*Die Bemerkung, welche hier zu Grunde liegt — ist vollkommen richtig.*« — Der von Winckelmann in seinem Erstlingswerk gegebenen Beschreibung des Laokoon, bei welcher er nur nach einem Gypsabsatz der Gruppe urtheilen konnte, entspricht vollständig die in der Kunstgeschichte (*Werke VI. 22 Eisel.*) Namentlich sagt er auch hier, dass das Gesicht klagend, aber nicht schreiend sei. Diese Auffassung, dass Laokoon nur seufze, nicht schreie, dass der Schmerz sich im Gesicht nicht mit derjenigen Wuth zeige, welche man bei der Heftigkeit derselben bemerken sollte, fand damals allgemeine Billigung. Denn wenn auch Heyne (*Antiqu. Aufs. II, 21*) es bezweifelt, dass die Künstler, wie Winckelmann meinte, einen heroisch leidenden Helden hätten darstellen wollen, wenn er auch meinte, der (physische) Schmerz sei das Hauptgefühl des Vaters, so wollte er doch auch das Angstgefühl des Vaters um seine Söhne nicht ausschliessen und nahm ebenso wie Winckelmann und Lessing an, dass die Künstler den Schmerz gemässigt hätten im Interesse der Schönheit. Nur fügt er hinzu: »*Es lässt sich sehr bezweifeln, dass die griechischen Künstler den tausendsten Theil von allen den schönen ästhetischen Raisonnements über stille Grösse, die man ihnen unterlegt, im Sinne gehabt haben sollen;*« eine sehr richtige Bemerkung, neben welche man Goethe's Worte aus dessen Abhandlung über den Laokoon stellen kann (*Werke XXX, 312*): »*nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über.*« Denn sicherlich wird vielfach von denen, welche im Laokoon vorwiegend psychische Affecte ausgedrückt finden, zu weit gegangen; die mannigfaltigsten, sich selbst widersprechenden Empfindungen sollen in den Zügen des Priesters ausgeprägt sein. Aber wenn wir auch zugestehen müssen, dass die Schilderung Winckelmanns, welche vornehmlich Visconti noch weiter nach dieser Seite hin ausgeführt hat (*Oeuvres div. IV, 137 ss.*), übertrieben ist, so wird doch entschieden noch mehr in's Extrem gegangen von der gegnerischen Seite, welche dem Laokoon nicht nur überhaupt jeden geistigen Ausdruck absprechen, nicht nur rein und allein eine Darstellung des physischen Schmerzes in ihm erkennen, sondern auch von der Mässigung, welche der Schmerz im Gesicht erfahren haben soll, nichts finden will. Die Vertreter der letzteren Ansicht sind namentlich Brunn und Overbeck. Ersterer weist nach (*Griech. Künstl. I, 487*) das in dem Gesicht des Laokoon »*alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen sind, und die Anspannung derselben an einigen Stellen so gewaltig ist, dass es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden*

festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben.« Das ist richtig, und es entspricht diese Behandlung des Gesichts vollkommen der des übrigen Körpers, denn auch hier haben die Künstler die Musculatur in einer Weise hervortreten lassen, wie sie am menschlichen Körper in Wirklichkeit nie zur Erscheinung kommt. Und sie haben es gethan, hier wie dort, um den ungeheuern, alles, was Menschen ertragen können, übersteigenden Schmerz zur Anschauung zu bringen. Aber diese Versündigung gegen die Naturwahrheit ist noch kein Ueberschreiten der Grenzen des Schönen, bringt noch kein pathologisches Graunbild hervor, wie es Overbeck in der Statue sehn will. Overbeck spricht es, geradezu mit Hinweisung auf jene alte Annahme von der Mässigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affekte in der griechischen Kunst, aus (*Griech. Plastik II², 220*), dass von dieser Mässigung im Ausdruck des Laokoon thatsächlich wenig vorhanden sei. Ja er geht direct bis zu der Behauptung, der Laokoon seufze nicht, wie das Winckelmann, Lessing u. a. annahmen, sondern der Mund sei zum Schreien geöffnet, Laokoon stosse wirklich Klageschreie aus. Freilich hatte schon Welcker gesagt (*Alte Denkmäler I, 326, Anm. 5*), es lasse sich nicht behaupten, dass der Mund nicht zu Angst- und Klagegeschrei geöffnet sei, aber er meint, wie mir scheint, damit nur, dass der Mund geöffnet sei: um einen Angstruf oder Wehegeschrei auszustossen, nicht aber, dass der geöffnete Mund diesen Klageton bereits vernehmen lasse. Brunn hingegen (*a. a. O. 489*) meint, dass Laokoon wirkliche Schmerzenslaute ausstosse, wenn auch keine wilden, regellosen Töne, kein massloses Geschrei. Aber auch er fügt doch noch hinzu: *»Laokoon beherrscht noch seinen Schmerz durch moralische Kraft in soweit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Mass scheint, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlangt. Man nehme ihm diese Kraft, und sofort würde der Ausdruck mit der Handlung in offenem Widerspruche stehen.«* Overbeck aber nimmt auch dies Beherrschen der Schmerzen durch moralische Kraft nicht mehr an, wie er denn überhaupt auch im ganzen Körper ein Aufhören jedes Widerstandes sieht, abweichend von denen, welche — mit Recht, wie ich glaube, — den noch vorhandenen Widerstand in den Beinen und im linken Arme erkennen, deren Action Overbeck als blose Reflexbewegung erklärt. — Gegenüber dieser extremen Auffassung, welche so weit geht, den Laokoon als bis an die Grenzen des Erlaubten streifend, zu bezeichnen, erscheint die Ansicht, welche der Anatom Henke in seiner geistreichen Schrift »*Die Gruppe des Laokoon*«, Leipz. u. Heidelb. 1862, S. 20 ff. über die dargestellte Situation ausgesprochen hat, sehr beachtenswerth. Indem Henke darauf hinweisst, (S. 76, Anm. 4), dass die Annahme, Laokoon schreie, schon vom medicinischen Standpunkt aus zu verwerfen sei, entwickelt er ebenso klar wie ansprechend, dass der dar-

gestellte Moment der Ruhepunkt sei, welcher zwischen Inspiration und Expiration des Seufzers liege. »*Der Mund ist ohne besondere, auf Tonbildung deutende Spannung mässig geöffnet zur Aufnahme und nachher wieder Ausstossung der Luft.*« (S. 23). Dabei ist noch gar nicht abzusprechen, dass »*derselbe Athemzug, wenn er nach vollendeter Einathmung stillstehend angeschaut wird, noch als Seufzer erscheinen und als Schrei endigend ausgestossen werden kann*;« das war wohl auch Welcker's Auffassung. — Wir können demnach meiner Ansicht nach trotz der abweichenden Ansicht Overbeck's die Winckelmann-Lessing'sche Prämisse für diesen Abschnitt aufrecht erhalten. (Ueber die Wandelungen, welche die Beurtheilung des Laokoon seit Winckelmann durchgemacht, vgl. Justi, *Winckelmann I, 450—477: Die Gruppe des Laokoon.*)

S. 12, Z. 23—29. »*Die Klagen, das Geschrei — das Theater durchhallen liess.*« — Ob man hier mit Lessing in den vom Dichter vorgeschriebenen Klagelauten heftiges Jammern und Schreien erkennen will oder nur ängstlich beklommenes Seufzen, ist zunächst rein Sache der philologischen Interpretation. Die meisten Kritiker haben sich für die erstere Auffassung entschieden, Herder im ersten kritischen Wäldchen (*Werke z. schön. Liter. u. Kunst XIII. 30 ff.*) versuchte es, gegen Lessing Winckelmann's Ansicht zu vertheidigen, indem er in den Tönen, welche der von Schmerz überwundene Philoktet von sich giebt, kein wüthendes Geschrei, nur »*gezogene Klagetöne*« erkennen will. Jenes Geschrei, jene wilden Verwünschungen, »*mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle heiligen Handlungen störte*«, das alles komme nur in der Erzählung vor, sei Uebertreibung seines Feindes Odysseus. Das ist aber nicht richtig. Nicht nur in der Erzählung des Odysseus wird vom Schreien des Philoktet gesprochen (v. 8 sqq.), sondern auch sonst. Der Chor singt von ihm, dass nur das Echo die bittern Wehklagen weithin wiederhallen lasse (v. 188), was man doch nicht von Seufzern, nur von lautem Jammergeschrei sagen kann; an einer anderen Stelle hört er schon von weitem Philoktet wehklagen und eine tiefe Stimme seiner Qual, einen gewaltigen Schmerzensschrei (v. 203 sqq., cf. 218); und als Philoktet auf der Bühne seinen Anfall bekommt, da spricht Neoptolemos zwar vom Seufzen auch, aber auch von lautem Rufen (737):

τί τοὺς θεοὺς οὕτως ἀναστένων καλεῖς;

Es wird also schon dabei bleiben müssen, dass der sophokleische Philoktet seinen Schmerz nicht heldenhaft verbeisst, sondern echt menschlich durch Schreien erleichtert (wie der des Accius, Cic. *Tusc. II. 7, 19*). Zu vgl. ist darüber Hasselbach, *Ueber den Philoktetes d. Sophokles,* Stralsund 1818, S. 8 ff.

S. 12, Z. 30— S. 13, Z. 6. »*Man hat den dritten Aufzug — wird vorgekommen sein.*« — Dem gegenüber nimmt Herder *a. a. O.*

an, der Auftritt werde so lang durch das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen. Die Lessing'sche Auffassung verdient in jeder Beziehung den Vorzug.

S. 13, Z. 15—21. »*So weit auch Homer — wahre Menschen.*« — Man kann nicht unbedingt behaupten, dass das Kundgeben körperlichen Schmerzes bei den homerischen Helden das gewöhnliche sei. Herder's Einwendungen gegen Lessing sind in diesem Punkte nicht unbegründet (S. 37 ff.) Er führt mit Recht an, dass die meisten Helden der Griechen wie der Troer bei der Verwundung nicht schreien, so Agamemnon und Menelaus, welche nur zusammenfahren (*Il. IV, 148* u. *150*; *XI, 254*), so Odysseus, welcher seinen Schmerz zurückhält, weil er die Wunde nicht für tödtlich hält (*XI, 439*); so Diomedes, der sogar weiter kämpft (*V, 95 sqq.*). Auch Hector stirbt wie alle Helden Homer's ohne einen Laut. Schreien und lautes Klagen kommen also wohl vor, aber keineswegs so oft, dass man daraus schliessen könnte, sie seien etwas gewöhnliches gewesen; im Gegentheil, in den meisten Fällen wird man sie, wenigstens aus Anlass körperlicher Schmerzen und zumal bei Kriegern in der Schlacht, als selten und ausnahmsweise bezeichnen müssen.

S. 13, Z. 28—32. »*Alle Schmerzen verbeissen — nordischen Heldenmuths.*« — Lessing scheint hier zunächst nur an die nordischen Helden, nicht an die der Nibelungensage gedacht zu haben. Eiselein (*Lessings Laokoon als Lectüre in Prima auf Gymnasium und Realschule*, Progr. d, Realschule z. Wittstock, 1866, S. 10) macht darauf aufmerksam, »*dass auch unsere alten germanischen Helden Klage und Jammer um den Tod ihrer Freunde und Mannen laut ertönen liessen*« und verweist auf Str. 2171 fg. und 2261 (bei Lachmann). Allein es ist doch etwas anderes um die laute Aeusserung des Schmerzes bei Seelenleiden als bei körperlichen Leiden. Letztere männlich, d. h. ohne Geschrei zu ertragen, gilt auch den Helden der Nibelungen als Zeichen des tapfern Mannes; ja auch heute verlangt man noch vom Manne, dass er körperlichen Schmerz möglichst würdig zu ertragen wisse. Zur Vergleichung s. man den dritten Abschnitt bei Herder *a. a. O.*, wo Beispiele jenes altnordischen Heldenmuthes beigebracht sind und nachgewiesen wird, dass die menschlichere Empfindung der Griechen sich auch bei den alten Schotten, Celten, Iren fände, Lessing also nicht schlechtweg die Griechen den barbarischen Völkern gegenüber stellen konnte. Mit Recht macht auch Herder im 4. Abschnitt auf den bedeutenden Unterschied zwischen seelischem und körperlichem Schmerze eingehender aufmerksam.

S. 13, Z. 32. »*Palnatoko.*« — Ein Held der dänischen Geschichte, um den sich ein grosser Sagenkreis gebildet. Er lebte in der zweiten Hälfte des 10. Jahrh. und soll, aus seinem Vaterlande vertrieben, an der Ostsee die Seeräuberstadt Jomsborg oder Julin

gegründet haben. Besonders interessant ist er dadurch, dass eine der von ihm berichteten Sagen ganz mit der von Tell's Schuss nach dem Apfel übereinstimmt.

S. 14, Z. 12—16. »*Wenn Homer die Trojaner — schildern wollen.*« — Diese von Lessing durch sein Stillschweigen gebilligte Auslegung ist von zweifelhaftem Werthe. An der betr. Stelle zwar, *Il. III, 1 ff.*, sollen die Griechen als die besser disciplinirten bezeichnet werden, indem sie still zur Schlacht ausrücken, die Troer hingegen mit Geschrei und Unordnung (vgl. auch *Il.* IV, 428 sqq); aber oft genug, ja viel häufiger als das schweigsame Ausrücken vorkommt, gehn auch die Griechen mit Geschrei zur Schlacht (vgl. z. B. *XIII, 169*; *XV, 312*; *XVI, 277 u. s.*) Nicht das Schlachtgeschrei an sich also, das uralt ist auch bei den Griechen, soll die Troer als Barbaren bezeichnen, nur die Unordnung und der Mangel an Disciplin.

S. 14, Z. 23. »*die Dacier.*« — Anna Dacier, geb. Lefèbre, Gattin des bekannten Philogen Andrè Dacier (1651—1722), geb. 1654 zu Saumur, gest. 1720 in Paris. Ihr Erstlingswerk, eine Ausgabe des Kallimachos, erschien 1674, ihre Uebersetzung des Homer Amstèrd. 1708, in neuer Aufl. Paris 1856 in 8 Bd. Gegen die Angriffe von Houdart de Lamotte vertheidigte sie den Homer in den *Considérations sur les causes de la corruption du goût*, Paris 1714, und gegen den Jesuiten Hardouin in ihrem *Homère défendu*, Par. 1716.

S. 14, Z. 27—32. »*Der Sinn des Dichters — Nestors sagen.*« — Auch diese Auslegung bekämpft Herder S. 43 ff. Die Troer weinten, meint er, weil sie gewissermassen unschuldig leidende waren, die eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mussten, Priamus aber lasse sie nicht weinen, damit sie nicht in ihrem traurigen Schicksale verzweifelten, oder auch damit ihre Thränen sie nicht zu weich machten. Mir scheint hier Herder trotz des Widerspruchs fast auf ganz dasselbe herauszukommen, wie Lessing. Wenn letzterer sagt, der ungesittete Trojaner müsse, um tapfer zu sein, vorher alle Menschlichkeit ersticken, so ist sein Gedanke offenbar der, dass die Troer, wenn sie ihren weicheren Empfindungen zu sehr nachgegeben hätten, zum Kampf untauglich geworden wären, während die Griechen durch Thränen doch nichts an ihrem tapferen Muthe einbüssten. Nicht als Barbaren sollen also die Troer characterisirt werden, sondern wiederum als die weniger gesitteten, d. h. schlechter disciplinirten.

S. 15, Z. 6. »*einer ihrer neuesten Dichter.*« — In der Note näher bezeichnet: Chateaubrun, Jean Baptiste, geb. 1686 zu Augoulême, gest. als Mitglied der Academie 1775 zu Paris. Sein erstes Stück, die »Troyennes«, erschien 1754, sein Philoktes wird von Lessing in Abschn. IV. characterisirt. — Seine »*Oeuvres choisies*« erschienen Paris 1814 bei Didot.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, dass die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiss, dass sie den grossen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloss auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in seinem Werke entzücken; er war zu gross von seinen Betrachtern zu verlangen, dass sie sich mit dem blossen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

»Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will«, sagt ein alter Epigrammatist [1] über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: »Sei so »ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich »schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde »gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so »fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal »so ähnlich nachzubilden weiss.«

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als dass nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus [*l. Piraeicus*] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie liessen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Hässliche an der menschlichen Bildung am

[1] Antiochus. (*Antholog. lib. II. cap. 4.*) [*Anth. Pal. XI, 412: πῶς ἄν τις γράψαι, μηδ᾽ ἐςιδεῖν ἐθέλων;*]. Harduin über den Plinius (*lib. 35. sect. 36. p. m. 698*) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

liebsten ausdrückte,[1] lebte in der verächtlichsten Armuth.[2] Und Pyreicus [*l. Piraeicus*], der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleisse eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[3] des Kothmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung in's Schönere befahl, und die Nachahmung in's Hässlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[4] gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der hässlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine

[1] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muss man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Hässlichen rein zu halten. (*Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.*) [*Vol. II. p. 1340 A, 35 ed. Berol.*]. Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, dass er unzüchtige Figuren gemalt habe (*de Umbra poetica Comment I. p. XIII.*). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müsste, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (*cap. II.*) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Aelian *Var. Hist. lib. IV, cap. 3*), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, dass Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren; und dass Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, dass er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hiess nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[2] *Aristophanes Plut. v. 602. et Acharneus. v. 854.*

[3] *Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.* [*Vielmehr XXXV, §. 112*].

[4] *De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.*

Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger, ward eine Ikonische gesetzet.[1] Der mittelmässigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zulässt, so muss doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, dass bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmassen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Masse er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, ausser dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äussern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, [*l. Aratus*] Alexanders des Grossen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit;[2] und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren

[1] *Plinius lib. XXXIV. sect. 9* [§. *16.*]

[2] Man irrt sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (*Apolog. II. p. 55. Edit. Sylburg.*) sagt ausdrücklich: *παρὰ παντὶ τῶν νομιζομένων παρ' ὑμῖν θεῶν, ὄφις σύμβολον μέγα καὶ μυστήριον ἀναγράφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache musste es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloss festsetzen, dass bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, dass alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die hässlichsten Verzerrungen äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, dass sie nie eine Furie gebildet haben.[1]

[1] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken: man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indess hätte Spence, da er Furien haben musste, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (*Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Præst. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48*), als dass er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiss nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (*Dial. XVI. p. 272*): »*Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen*

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniss gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden.

nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Dass sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich jetzt zu richten, alle Ursache hatte etc.« — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mussten. Ovid sagt: (*Metamorph. VIII. v. 460. 461.*)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque in [*l. et*] *fragmina poni*
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen *tædas*, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (*Metamorph. l. c. v. 515*).

Inscius atque absens flamma Meleagros in [*l. ab*] *illa*
Uritur: et cæcis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (*Antiqu. expl. T. I. p. 162*), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (*Admirand. Tab. 77*) lässt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder welches genugsam zeigt, dass sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützt, hätte er Cassandra [*l. Cleopatra*] und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehrt, in einer traurigen Stellung sitzt. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniss über ein Unglück, dass sie selbst unschuldiger Weise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern musste.

Er hatte sich, sagt dieser,[1] in den traurigen Physiognomien so erschöpft, dass er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[2] dass der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wusste, dass sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äussert, die allezeit hässlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden liess, so weit trieb er ihn. Das Hässliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, liess er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er musste ihn also herabsetzen; er musste Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reisse dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflösste, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine hässliche, eine abscheuliche Bildung geworden,

[1] *Plinius lib. XXXV. sect. 35* [*vielmehr sect. 36* §. *73*]. *Cum moestos pinxisset omnes, præcipue patruum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.*

[2] *Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse* [*l. non posse exprimi*] *confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11* [§. *6*].

von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne dass die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süsse Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die blosse weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab.[1] Muss ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriss des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, dass Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.[2] Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.[3]

Es ist gewiss, dass diese Herabsetzung des äussersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl, an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so grässlich schrie, dass die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild.[4] Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste grässliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, dass dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht

[1] *Antiquit. expl. T. I. p. 50.*

[2] Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: *Calchantem* [*l. Calchanta*] *tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.* — Der Schreier Ajax müsste eine hässliche Figur gewesen sein, und da weder Cicero [*Orat. 22, 74*] noch Quintilian [*Inst. or. II, 13, 12*] in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

[3] *Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.*

[4] *Plinius libr. XXXIV. sect. 19.* [*§. 93*].

habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.[1]

[1] *Eundem*, nämlich den Myro, liest man bei dem Plinius *(libr. XXXIV. sect. 19.)* [*§. 59.*] *vicit et Pythagoras* [*l. Vicit eum Pythagoras*] *Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiæ ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam* [*l. tabellam*], *eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.* Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? *Cujus hulceris* u. s. w. Und dieses *cujus* sollte auf das blosse *claudicantem*, und das *claudicantem* vielleicht auf das noch entferntere *puerum* gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt *claudicantem*, *Philoctetem* oder halte wenigstens dafür, dass das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen *Philoctetem claudicantem* lesen müsse. Sophokles lässt ihn *στίβον κατ' ἀνάγκαν ἕρπειν* [*Philoct. 206*: *τοῦ στίβου κατ' ἀνάγκην ἕρποντος*], und es musste ein Hinken verursachen, dass er auf dem kranken Fuss weniger herzhaft auftreten konnte.

S. 21, Z. 1 fg. »*Es sei Fabel — gemacht habe.*« — Nämlich nach Plin. XXXV, 151: *eiusdem opere terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis abeunte illo peregre umbram ex facie eius ad lucernam in pariete liniis circumscripsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratam igni proposuit.* Cf. Athenag. *Legat. pro Christ.* 14 p. 59 sqq. (Dechair.). Aehnliches berichtet die Sage von der Erfindung der Malerei, Plin. XXXV, 15. Athenag. l. l.

S. 21, Z. 8—17. »*Sein Künstler schilderte — Endzweck der Kunst.*« — Hier stimmt Lessing völlig mit Winckelmann überein, welcher in der Kunstgeschichte (IV, 2, 9) die Schönheit als »*den höchsten Endzweck und Mittelpunkt der Kunst*« bezeichnet, eine Theorie, welcher auch Mengs anhing und der die ganze damalige Zeit sowie die darauf unmittelbar folgende Epoche huldigte. Lessing spricht sich in seinen Entwürfen zum zweiten Theil des Laokoon (bei Hempel No. 4, S. 264) unter No. XXXI folgendermassen aus: »*Herr Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit blos aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch blosse Schlüsse dazu kommen.*« Aber es ist zu bemerken, dass trotz mannichfacher Uebereinstimmung doch der Schönheitsbegriff Winckelmann's von dem Lessing'schen in vielen Punkten abweicht. Für Winckelmann ist die Schönheit eine gewissermassen undefinirbare Substanz, von welcher leichter gesagt werden könne, was sie nicht ist, als was sie ist; es verhalte sich einigermassen mit der Schönheit und ihrem Gegentheil, wie mit der Gesundheit und der Krankheit: diese fühlten wir und jene nicht

(K. G. IV, 2, 8). Die Schönheit sei eins der grössten Geheimnisse der Natur, deren Wirkung wir sähen und empfänden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöre (IV, 2, 9). Trotzdem ist er weit davon entfernt, eine relative Schönheit gelten zu lassen; die Schönheit werde durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen; und da in der allgemeinen Form die cultivirtesten Völker übereingekommen, so seien die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten, ob wir gleich nicht von allen den Grund angeben könnten (IV, 2, 18). Er bleibt daher auch nicht beim negativen Begriff stehn, sondern geht zum bejahenden über und fasst im Anschluss an die Theorie des Plato und Aristoteles die verschiedenen Merkmale der Schönheit in den Begriff der Vollkommenheit zusammen (IV, 2, 21). Wenn er dann die höchste Schönheit in der Gottheit findet und sagt, der Begriff der menschlichen Schönheit werde vollkommen, je gemässer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen gedacht werden könne (IV, 2, 22), so macht er doch andererseits auch positive Rückschlüsse über das Wesen der Schönheit aus den Werken der antiken Kunst und setzt dasselbe vornehmlich in die Form (vgl. auch die *Vorläuf. Abhandl. z. d. Denkm. d. K. d. Alterth. 4. §. 5 ff., Werke VII, 102*). Auf diese Verschiedenheit in Winckelmann's Definition und Begriffsbestimmung der Schönheit macht Schelling mit Recht aufmerksam (*Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, in den *Philos. Schrft. I, 349*). »*Wer kann sagen, dass Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannte? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fliesst, auf der andern als die Schönheit der Form. Welches thätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen oder durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leibe zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht in dem Vermögen der Kunst wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Form von dem Begriffe aus erzeugt werde. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Daher jener falsche Idealismus einer späteren Generation von Künstlern, David [Canova], welche, ohne sich zu dem Geiste Winckelmann's zu erheben, ohne den Geist der Kunstwerke zu fassen, auf die todte Nachahmung sogenannter idealischer Formen herabging, aber nur zum Verderben der Kunst.*« (Vgl. über Winckelmann's Schönheitsbegriff Speier, *Winckelmann's Lehre vom Schönen und der Kunst*, Greiffswald 1863, Guhrauer, *Lessing II, 1, 61*, Kuhn, *Idee des Schönen S. 75 ff.*, Justi, *Winckelmann II, 2, 118 ff.*, Zimmermann, *Aesthetik I, 313 ff.*, Schasler, *Aethetik I, 385 ff.*)

Einen derartigen Mangel an Bestimmtheit im Ausdruck über das

Wesen der Schönheit finden wir bei Lessing nicht. Freilich wenn wir seinen Aeusserungen an anderen Stellen nachgehen, so finden wir in früherer Zeit noch ein gewisses Schwanken zwischen den landläufigen Definitionen des Schönheitsbegriffes. »*Seine Aeusserungen zeigen,*« sagt Justi (*a. a. O. 241*), »*dass er der Fachlitteratur aufmerksam gefolgt, aber zu einem selbständigen Begriff nicht gelangt war, denn er bekannte sich nach und nach fast zu allen Definitionen, die es damals gab. Bald nennt er sie mit Baumgarten metaphysisch die ,,sichtbare Hülle der Vollkommenheit'', oder ,,die undeutliche Vorstellung einer solchen; bald empirisch mit den Engländern ,,die übereinstimmende Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen; wenn der Begriff der Einheit der klärste sei, so ergebe sich Schönheit, wenn Mannigfaltigkeit, das Erhabene''.*« Indessen im Laokoon und vor allem in den Fragmenten und Nachträgen zu demselben finden wir, dass er überall auf das Schärfste die Schönheit der Form zum Prinzip erhebt. Dass die Schönheit der Form das oberste Gesetz ist, dass dieser selbst der Ausdruck geopfert werden müsse, sagt er eben in diesem Abschnitt (*S. 24, Z. 16—23*). Die schönen Linien sind die Hauptsache, sie sind ihm die eigentliche Schönheit der Form, wie er denn auch Hogarth's Theorie von der Wellenlinie deswegen freudig begrüsste. Allerdings giebt er auch noch eine andere Art Schönheit zu, in dem oben angeführten Entwurfe zum 2. Theil No. XXXII (*S. 264, Hempel*): »*Zur körperlichen Schönheit gehört mehr als Schönheit der Form. Es gehört dazu auch Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks. — Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Localfarben überhaupt. — Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.*« Dass er aber die Schönheit der Form hoch über die der Farbe stellt, davon legen andere Stellen deutlich Zeugniss ab. Gleich die nächste No. XXXIII des Entwurfs (*S. 265 Hempel*) lautet: »*Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks. — Die blosse Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal, weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darin vorgesetzt hat.*« Wie niedrig Lessing die Schönheit der Farbe stellt, zeigt noch deutlicher ein anderes Fragment, zu Richardson, *Traité de la Peinture I, 120* (*No. 7, 29, S. 285 H.*): »*Wenn es wahr ist, dass der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr*

ist, dass man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermisst; wenn es wahr ist, dass die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, dass der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen möchte gar nicht sein erfunden worden.« So sagt er einmal von Rafael's Gemälde, welches die Befreiung Petri darstellt, der eigenthümliche Effect der dreifachen Beleuchtung sei vermuthlich eine von den Schönheiten, auf welche Rafael von ungefähr gekommen, als eine solche verdiene sie alles Lob, aber seine vornehmste Absicht sei sie nicht gewesen (*zu Richardson I. 19. No. 7, 19, S. 282 H.*) In dieser Geringschätzung der Schönheit der Farbe steht L. auf einem Boden mit Winckelmann, welcher sagt: »*Die Farbe sollte wenig Antheil an der Betrachtung der Schönheit haben, weil nicht sie, sondern die Bildung das Wesen derselben ausmacht.*« (*Gesch. d. K. IV, 2, 19*).

Auch in der Lehre vom Ausdruck steht L. Winkelmann nahe. Auch dieser nimmt eine Herabsetzung des Ausdrucks an: »*daher wurde der Ausdruck, wie stark er auch immer war, nichts desto weniger so zugewogen, dass die Schönheit das Uebergewicht behielt.*« (*Vorl. Abh. Cap. 4 § 31, Werke a. a. O. S. 121*). Was Lessing oben S. 24, Z. 16—23 über die Milderung des Ausdrucks sagt, ist dem ganz entsprechend. Ueber transitorischen und permanenten Ausdruck werden wir später noch zu sprechen Gelegenheit haben.

Ein anderer wichtiger Gesichtspunkt bei der Beurtheilung von L.'s Schönheits-Ideal ist, dass, wie schon zum Theil aus seinen oben angeführten Sätzen sich ergiebt, für ihn eigentlich nur der Mensch das Object der Kunst ist. Ausdrücklich sagt er das im Fragment 10*b* (*S. 260 H.*): »*Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind, er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.*« Wir werden nicht umhin können, diesen Standpunkt als zu schroff und ungerechtfertigt zu bezeichnen. Mag man zugeben, dass die Thier- und Blumenmalerei eine untergeordnete ist, — aber nicht deswegen, weil hier Schönheiten nachgeahmt werden, die kaum oder gar nicht eines Ideals fähig sind, sondern weil es dem Maler nicht möglich ist, mehr als die Sinne des Beschauers anzuregen, während die Kunst es doch als ihren höchsten Endzweck betrachten muss, auf das Gefühl zu wirken

— mit der Verurtheilung der Landschaft können wir uns unmöglich einverstanden erklären. »*Als wenn der Landschafter*«, sagt Justi a. a. O. S. 242, »*nicht ebenso gut die höchsten Qualificationen des Genies zeigen könnte, als der, für welchen nur Apollo und die drei Grazien vornehm genug sind. Wie unterscheiden sich denn Claude's und Poussin's von Prospecten und Veduten?*« — Die Schönheiten, die der Landschaftsmaler nachahmt, sind entschieden eines Ideals fähig, und an seinen Werken hat das Genie nicht minder Antheil als Auge und Hand.

Ebensowenig können wir Lessing's Standpunkt theilen, wenn er oben S. 23, Z. 3 ff. der Portraitmalerei einen so niedrigen Platz anweisst: »*obschon auch das Portrait ein Ideal zulässt, so muss doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.*« Mit Recht sagt Guhrauer S. 63, Lessing hätte den künstlerischen Werth und den Geist eines echten Bildnisses nicht besser bezeichnen können als so, indem er es »*das Ideal eines gewissen Menschen*« nennt. In diesem Punkt, was das Portrait anlangt, hätte Lessing durch die antike Kunst selbst widerlegt werden können, die gerade in Portraitfiguren gezeigt hat, dass es selbst möglich ist, das Ideal eines gewissen Menschen zum Ideal des Menschen überhaupt zu machen. Sonst ist Lessing's ganze Schönheitslehre ebenso wie die Winckelmann's vornehmlich aus der alten Kunst abstrahirt, obschon er, wie oben erwähnt, selbst sagt, man könne ebensogut durch blosse Schlüsse darauf kommen. Daher seine Vorliebe für Einzelfiguren, für plastische Composition in der Malerei, daher die Abneigung gegen die Landschaftsmalerei, welche er mit Winckelmann theilt (*Erläuterung der Gedanken etc.* §. *61, Werke I, 156;* vgl. auch Guhrauer *S. 66 Anm. 4*). wobei freilich nicht vergessen werden darf, dass die Landschaftsmaler ihrer Zeit wenig bedeutendes leisteten (vgl. Goethe, *Werke XXX, 166 fg.*); daher auch die Abneigung gegen die genrehafte Kunst, die er auch bei den Alten eine untergeordnete Stellung einnehmen sah. Lessing's Ideal ist, wie das Guhrauer S. 63 ff. eingehend nachweist, ganz das antike Ideal; und ebd. wird darauf hingewiesen, dass er damit insofern auf einem einseitigen Standpunkt steht, als er das christlich-moderne Princip des Lebens und der Bildung, mit Bezug auf die Kunst, nach seiner geschichtlichen Bedeutung nicht hinreichend erkannt und gewürdigt hat. Sein aesthetischer Standpunkt erhält dadurch eine Härte, dass sein System, wie Justi S. 248 ff. richtig bemerkt, wenn er Einfluss hätte gewinnen können, eine geradezu auszehrende Wirkung auf die Kunst geübt haben müsste. Wie diese Härte durch Anerkennung der Gleichberechtigung des Romantischen oder Modernen neben der Antike in der Folgezeit, bei Herder und Schiller, überwunden worden, wie speciell die Berechtigung der Landschaft als Kunstgattung durch Göthe in seinem Aufsatz »*Ruysdael als Dichter*« und durch Schiller in seiner Be-

urtheilung von Matthisson's Gedichten nachgewiesen worden, das ist gleichfalls bei Guhrauer *a. a. O.* näher ausgeführt zu finden. Andererseits aber weist auch dieser und noch specieller Justi *a. a. O.* 245 darauf hin, dass man bei Lessing »*unterscheiden müsse, wo er als Theoretiker, in der vollen logischen Consequenz seiner Principien spricht, und wo er als gebildeter Geist sich den gegebenen Werken der Kunst und Poesie gegenüber befindet.*« — »*Es fehlt nicht an Spuren, dass Lessing, wenn er einmal seine Theorie vergass und sich von Eindrücken überraschen liess, auch in der Kunst nordisch, malerisch, empfand.*« Als Belege dafür sind mehrere Aeusserungen von ihm über moderne Genre- und Landschaftsbilder u. ä. bei Justi mitgetheilt. (Vgl. über L's Schönheitsbegriff ausser Guhrauer und Justi noch Zimmermann *I, 189 ff.*, Schasler *I, 446 ff.*)

S. 21, Z. 31— S. 22, Z. 1. »*Pauson — lebte in der verächtlichsten Armuth.*« Pauson war ein jüngerer Zeitgenosse Polygnots, etwa aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. Aristoteles sagt von ihm *Poet. 2,* er habe die Menschen χείρους dargestellt, d. h. unter der Wirklichkeit, Polygnot κρείττους, d. h. idealisirt, Dionysios ὁμοίους, d. h. realistisch treu. Wenn Pauson seine Figuren hässlicher machte, als die Natur sie zeigte, so ist es nicht unmöglich, dass er Carricaturenmaler war, und Aristoteles meinte mit seinem Verbote *Polit. VIII, 5, 7* dasselbe, was unsere heutigen Pädagogen im Sinne haben, wenn sie darauf ausgehen, die Jugend so viel als möglich vor Carricaturen zu bewahren. Doch ist ebenso leicht möglich, dass Pauson nur eine gewisse Vorliebe für hässliche Gegenstände hatte. Dass er in Armuth lebte, geht allerdings aus den betr. Stellen des Aristophanes hervor; ob aber, wie Lessing das anzunehmen scheint, diese Armuth eine Folge davon war, dass man seine Bilder ihm nicht abkaufen wollte, lässt sich nicht erweisen. Dass er ziemlich viel Bilder gemalt haben muss, bezeugt noch eine späte Nachricht, Themist. *Or. XXXIV, 11, p. 41.*

S. 22. Z. 2. »*Pyreicus.*« — Ich habe schon oben im Text die richtige Schreibart des Namens, wie sie heut nach den besten Hdss. festgestellt ist, nämlich Piraeicus, beigeschrieben. Plinius sagt von ihm XXXV, 112: »*arte paucis postferendus proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos.*« Sonst wird er nur noch einmal erwähnt bei Propert. *III, 9, 12*:

Pireicus parva vindicat arte locum.

Er war also Genre- und Stillebenmaler nach der Weise der Niederländer, und Lessing lässt sich von seinem oben besprochenen Vorurtheile wohl etwas zu sehr leiten, wenn er diese Bilder mit so harten Worten verurtheilt. Er scheint sich dabei freilich auf die Worte des Plin. zu stützen, aber Plin. will offenbar weiter nichts sagen, als

dass der Maler, wenn er sich auf bedeutendere Stoffe geworfen hätte, mehr hätte erreichen können, ohne freilich dabei zu bedenken, dass derselbe Künstler, welcher im Genre so Hervorragendes leistete, höchst wahrscheinlich ein erbärmlicher Historienmaler geworden wäre. Dass ihm seine Zeitgenossen (wann er gelebt hat, wissen wir nicht, aber wohl erst um die Zeit Alexander d. Gr. oder noch später) verachtet hätten, das darf aus jenem Beinamen, welchen L. noch dazu etwas zu schroff mit »*Kothmaler*« (richtiger »*Schmutzmaler*«) übersetzt, durchaus nicht gezchlossen werden. Welcker (*zu Philostr. Imagg. p. 397* und in Müller's *Handbuch* §. *163, 5, S. 171 fg.*) hat mit Evidenz nachgewiesen, dass die übliche Bezeichnung für diese Gattung der Malerei Rhopographie war, Malerei von ῥῶπος, d. i. allerlei Kram. Welcker wollte auch bei Plin. l. l. »*rhopographos*« schreiben, während Urlichs in der *Chrestom. Plin. p. 366:* »*rhopicographos*« vorschlug, Brunn aber in der *Gesch. d. gr. Künstl. II. 260* an der alten Ueberlieferung festhält. Mag man nun nicht annehmen, dass bei Plin. eine Verderbniss oder Emendation eines Abschreibers, dem der Ausdruck »*rhopographos*« unverständlich war, vorliegt, sondern dass Piraeicus wirklich den Beinamen geführt hat, so ist derselbe dann jedenfalls nur als Scherz aufzufassen. Mit Recht sagt Welcker (bei Müller a. a. O.): »*Obsonia ac similia, Blumen und Früchte, sind nicht schmutzig, selbst Buden, beladene Esel, das Genre überhaupt fasst der gesunde Sinn nicht von Seiten des etwa anklebenden Schmutzes auf; der Name würde nicht geringschätzig, sondern ein ekler Scheltname, er kann nicht ein griechischer Kunstausdruck sein.*«

S. 22, Z. 12—19. »*Das Gesetz der Thebaner — die Carricatur.*« — Lessing's Erklärung dieses, bei Ael. *V. H. IV, 4* sich findenden thebanischen Gesetzes wurde angefochten von Riedel in dessen *Theorie d. schön. Wiss. S. 135.* Lessing kommt darauf zurück in seinen *Kollektaneen u. d. W.* »*Malerei*«, *XI, 335,* L. (*XIa, 453 M.*); er führt da als Parallelstelle an Cic. *de or. II, 66, 266:* »*valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur similitudine turpiores.*« Winckelmann fasste das Gesetz ähnlich wie Junius: die Künstler sollten die Natur bei Strafe auf's beste nachahmen (*Ged. ü. d. Nachahmg. etc.* §. *36, Werke I, 18*). Gegen Lessing wandte sich sodann v. Rumohr, *Ital. Forschungen S. 108,* und erklärte die Worte: εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι dahin, die Künstler hätten eben gute Arbeit liefern sollen, ein Gesetz, das sich auch in den Statuten neuerer Malerzünfte findet. Gegen ihn hat eingehend gehandelt Creuzer, *Deutsche Schr. II, 168 ff.* und *105.* Derselbe verweist ebenfalls auf Arist. Poet. l. l. und auf Eckhel's Erklärung (*Doctr. Num. II, 197*): *ut pictores et statuarii imagines nobiliore forma facerent.* Denn wenn man sich auch wundern muss, gerade in Boeotien, einem Lande, dessen Bewohner sich sonst nicht durch feines Gefühl auszeichneten,

ein solches Gesetz zu finden, so stimmt dasselbe doch vollständig mit der Auffassung der classischen Zeit überein. Die Künstler sollten nicht sich sklavisch an die Aehnlichkeit halten, sondern idealisiren. So rühmt Quint. *II, 10, 7,* er habe den menschlichen Figuren »*decorem supra verum*« verliehen, Plin. *XXXVI, 74* vom Kresilas (nicht Klearchos, wie bei Creuzer steht), er habe »*nobiles viros nobiliores*« gemacht. Vgl. noch Guhrauer S. 304.

S. 22, Z. 16. »*Ghezzi.*« — Pierleone Ghezzi, Historien- und Carricaturenmaler in Rom, 1674—1755.

S. 22, Z. 20 — S. 23, Z. 2. »*Aus eben dem Geiste — Ikonische gesetzt.*« — Die ältesten Athletenbilder waren keine eigentlichen Portraitstatuen, sondern deuteten in der Regel nur durch Stellung, Bewegung und Attribute die Kampfesart an, in welcher der Dargestellte gesiegt hatte. Wirkliche Portraitstatuen kommen erst sehr allmählich auf; auch da idealisirte man zuerst noch, erst seit Lysistratos, dem Bruder des Lysipp, wird es üblich, ganz naturgetreue Portraitfiguren herzustellen, nach Plin. *XXXV. 153.* Vgl. Müller, *Handbuch* § *87, 2.* §. *420, 3.* Creuzer a. a. O.

S. 23, Z. 14—17. »*Der Endzweck — verstatten will.*« — Dass der Endzweck der Kunst das Vergnügen ist, ist auch der Standpunkt der Baumgarten'schen Aesthetik und auch nach Mendelssohn macht das Vergnügen, das wir am Schönen empfinden, den Hauptgegenstand der Erklärung desselben aus. Trotzdem ist der Lessing'sche Standpunkt ein höherer, und aus den folgenden Abschnitten geht hervor, dass nach ihm das Vergnügen nicht eigentlich Endzweck der Kunst ist, sondern nur eine nothwendige Folge ihres eigentlichen und alleinigen Zweckes, der Schönheit. Im 9. Abschn. unterscheidet Lessing diejenigen Werke, bei denen der Künstler unter dem Zwang der Religion stand, von denen, wo einzig das Vergnügen des Beschauers seine Absicht war. Ebendaselbst sagt er aber, dass er den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, bei denen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen konnte, bei denen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen sei. Also ist nach Lessing die Schönheit die erste Absicht der Kunst, das Vergnügen erst die zweite und die Folge von jener, und auch die obigen Worte Lessings wird man demnach nicht anders zu verstehen haben,

S. 23, Z. 28. »*des Aristodamas.*« — Dies ist jedenfalls ein Versehen Lessing's. Die Stelle, auf die er sich bezieht, kann nur bei Paus. *IV, 14, 5* sein, wo es heisst: *Νικοτελείᾳ γὰρ τῇ μητρὶ αὐτοῦ* (sc. *Ἀριστομένου*) *δαίμονα ἢ θεὸν δράκοντι εἰκασμένον συγγενέσθαι λέγουσι. τοιαῦτα δὲ καὶ Μακεδόνας ἐπὶ Ὀλυμπιάδι καὶ ἐπὶ Ἀριστοδάμᾳ Σικυωνίους οἶδα εἰρηκότας· διάφορα δὲ τοσόνδε ἦν· Μεσσήνιοι γὰρ οὐκ ἐς ποιοῦσιν Ἀριστομένην Ἡρακλεῖ παῖδα ἢ Διί, ὥσπερ Ἀλέξανδρον Ἄμμωνι οἱ Μακεδόνες καὶ Ἄρατον Ἀσκληπιῷ*

Σικυώνιοι. Also nicht von einem unbekannten Aristodamas ist die Rede, sondern von Aratus, dem Sohne der Aristodama, dem berühmten Staatsmanne 271—213 v. Chr.

S. 24, Z, 16—23. »*Ich will — fähig sind.*« — Hiergegen bemerkt Feuerbach, *Vat. Apoll.* ² *S. 49:* »*Gewisse Affecte sind gerade auf ihrer äussersten Stufe selbst mit den strengsten Forderungen der abstracten Schönheit vereinbar. Der höchste Schmerz geht in Erstarrung über, der tiefste Groll wird stumm und kalt, und es wäre wohl möglich, dass die Ruhe oder Gleichgültigkeit in so manchem griechischen Kopfe keine andere Ruhe bedeuten solle, als die eben bezeichnete. Der Kopf der Niobe in Florenz könnte zum Beweise dienen u. s. w.*« Mich dünkt, Feuerbach bekämpfe etwas, was Lessing gar nicht sagt, Lessing sagt: »*es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die Gesicht und Körper entstellen.*« Feuerbach sagt: »*gewisse Affecte sind auch auf der äussersten Stufe mit der Schönheit vereinbar.*« Hat dies Lessing geleugnet? Kann man den geistigen Schmerz im Niobekopf zur Parallele heranziehen, wo von physischem im Laokoon die Rede ist? Und wenn Feuerbach ebendaselbst sagt: »*giebt es nicht einen erhabenen Schmerz, einen erhabenen Zorn?*«, so spricht Lessing zwar auch von Zorn (*S. 25, Z. 1*), meint aber natürlich nur den entstellenden Jähzorn, und von »*Schmerz*« allgemein spricht er gar nicht, sondern von Wuth, Verzweiflung und Jammer.

S. 24, Z, 24—25. »*Wuth und Verzweiflung — gebildet haben.*« — Ueber diese Frage d. Nähere zum Abschn. IX.

S. 25, Z. 4— S. 26, Z. 22. »*Jammer ward — unterwerfen soll.*« — Der Maler Timanthes, von der Insel Kythnos stammend, aber wie es scheint in Sykion thätig, lebte zwischen Ol. 90—100. Die Opferung der Iphigenie war sein berühmtestes Bild, nach den verschiedenen Beschreibungen desselben (vgl. noch oben S. 27 Anm. Z. 5) stand Iphigenie am Altar, dabei Kalchas mit dem Opfermesser, ausserdem waren dargestellt Odysseus, Menelaus, Agamemnon, vielleicht auch einige Opferdiener; der schreiende Ajax wird heute nach Lessings Vorgang (S. 27 Anm. 14) gewöhnlich für einen späteren Zusatz oder für einen Irrthum des Val. Maximus gehalten. Repliken des Werkes sind nicht erhalten; doch zeigen mehrere der Darstellungen desselben Mythos jenen berühmten Zug in dem Gemälde des Timanthes, die Verhüllung des Agamemnon. Vgl. Overbeck, *Gal. her. Bildw. S. 314 ff.*, Heydemann, *Arch. Ztg. f. 1869, S. 8, Anm. 3.* Wenn Plin. l. l. als eine Eigenthümlichkeit des Meisters anführt: »*in huius operibus intelligitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est,*« so verstehen wir, was er damit sagen will, wenn wir an diesen Zug seiner Gemälde denken. Was nun aber die Bedeutung dieses Zuges anlangt, so ist die Frage auch nach Lessing noch vielfach ventilirt worden. Die Alten haben nur zwei Auffassungen. Plinius und

Quintilian meinen, Timanthes habe um der *dignitas* willen die Züge des Vaters nicht gemalt; Cicero und Valerius Maximus, der höchste Schmerz lasse sich gar nicht wiedergeben. Aehnlich urtheilten Voltaire (*Quest sur l'Encycl, p. 295*), Caylus (*Descr. de l'Iphigenie de Vanloo, 1759*), Falconet (*Oeuvr. V, 62*), der Künstler habe durch jenen Zug nur sein Unvermögen, den höchsten Grad der Leidenschaft darzustellen, verdecken wollen. Lessing nimmt an, Timanthes habe den Ausdruck im Interesse der Schönheit gemildert. Herder bekämpft das (*Krit. Wäldch. I, 94 ff,*), indem er aus Plinius folgert, der Maler habe die Verhüllung nicht um der Schönheit willen gewählt, sondern um die Würde des Helden und Königs zu retten. Kann man gegen Lessing einwenden, der Künstler der Niobe habe bei Darstellung eines Schmerzes, der viel entsetzlicher noch ist, als der des Agamemnon, dennoch die höchste Schönheit zu bewahren gewusst, so muss man gegen Herder bemerken, dass es eigentlich ganz auf eins herauskommt, ob der Künstler die Schönheit oder die Würde wahren wollte: denn blieb die Schönheit gewahrt, dann sicherlich auch die Würde.

Andere betrachten die Sache weniger vom aesthetischen als vom historischen Standpunkte: so Köhler (*Descr. d'une amethyste, Petersb. 1798, p. 87*) und H. Meyer (*Gesch. d. K. S. 162*). Es ist im Alterthum allgemein üblich, sich bei grossem Schmerz zu verhüllen, und bei Dichtern und Künstlern ungemein häufig. Ja, Euripides lässt in der Beschreibung derselben Scene in der *Iphig. Aul. v. 1546* Agamemnon sich verhüllen. Am eingehendsten behandelt die Frage A. G. Lange in *Jahn's Jahrb. f. 1828, S. 316—323* (*Verm. Schr. S. 169*), welchem die obigen Citate entlehnt sind. Lange selbst meint, Timanthes habe jenen Zug angebracht, um der Phantasie des Beschauers möglichsten Spielraum zu lassen. Aber er scheint mir zu wenig Werth darauf zu legen, dass Timanthes ein Vorbild hatte an der allgemeinen Sitte und an Euripides, sowie an andern Kunstwerken. Ohne das allgemein Uebliche einer solchen Verhüllung wäre er sicherlich nicht auf jenen Kunstgriff gekommen. Vgl. noch Overbeck *a. a.* O. Brunn, *Griech. Künstl. II, 124.*

S. 27, Z. 9 ff. »*Montfaucon bewies — ausgab.*« — Montfaucon, berühmter französischer Alterthumsforscher, geb. 1655 in Languedoc, 1675 Benedictiner, † 1741 in Paris. Seine *Antiquité expliquée* erschien 1719—24 in 15 Bdn. Der hier erwähnte Kopf scheint, nach dem hohen Aufsatz über der Stirn zu schliessen, eine Maske zu sein; das erklärt auch den weit aufgerissenen Mund.

S. 27, Z. 22—26. »*Der leidende Herkules — als wild.*« — Hier scheint Lessing aus den wenigen Worten des Plin. l. l.: »*torva facie sentiensque suprema tunicae*« doch etwas zu viel zu schliessen, da *torvus* ebenso gut »*grässlich, schrecklich*« bedeuten kann.

S. 27, Z. 27 — S. 28, Z. 3. »*Der Philoktet — verstümmelt ist*

sie.« — Die in der Anm. näher begründete Vermuthung Lessing's, dass mit dem *claudicans* des Pythagoras von Rhegium bei Plin. XXXV, 59 der Philoktet gemeint sei, hat allgemeine Billigung gefunden; vorher hatte schon Gronov (*in Stat. diatr. 43*) dieselbe Vermuthung ausgesprochen. Nur liest man nicht für *claudicantem*, *Philoctetem*, oder beides: *Philoctetem claudicantem*, sondern indem man die gewöhnliche L. A. beibehält, nimmt man an, dass *»der Hinkende«* eine hergebrachte Bezeichnnng für die Statue war, wie manche antike Kunstwerke mehr unter irgend einem Beinamen, als unter dem ihre eigentliche Bedeutung bezeichnenden bekannt waren, (z. B. der Diadumenos, der Kanon, der Anapauomenos, Apoxyomenos etc.) O. Jahn hat in seinem Aufsatze *»Ueber die Kunsturtheile bei Plinius«* (*Ber. d. S. G. d. W. f. 1850, S. 118 ff.*) es sehr wahrscheinlich gemacht, dass Plinius hier wie in anderen Fällen die Pointen von Epigrammen in seiner Kunstgeschichte verwerthet hat. — Wenn Lessing bemerkt, dass die von Plin. angegebene Wirkung jener Statue auf den Beschauer durch den geringsten grässlichen Zug verhindert worden wäre, so ist das im allgemeinen wohl richtig, aber andererseits auch anzuerkennen, dass diese Wirkung ohne höchst schmerzhaften Ausdruck des Kopfes undenkbar ist, wie Feuerbach (*Vatic. Apoll²*, *S. 60*) bemerkt. Sein Schmerz liegt nicht so am Tage, wie der des Laokoon, die Wunde, das Hinken allein geben uns noch keine Vorstellung davon.

Anmerkungen. S. 22, Z. 4—6. *»Herr Boden — gemalt habe.«* — Diesen πορνογράφος Pausanias erwähnt Ath. *XIII, p. 567 B.*; indessen nahm schon Sillig im *Catal. artif. p. 235* und ebenso Brunn, *K, G. II, 152* und Overbeck, *Schriftquellen No. 1762* an, dass hier eine Verwechslung oder Corruption vorliege und Pausias gemeint sei, zumal dieser Sikyonier ist und Ath. als seine Quelle den Polemo ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων anführt.

S. 24, Z. 5— S. 26, Z. 38. *»Indess hätte Spence — erbittern musste.«* — Das hier besprochene, bei Bellori und Montfaucon *a. a. O.* ungenügend abgebildete albanische Relief mit Meleager's Tod ist besser publicirt bei Zoega, *Bassiril. T. 46.* Ausserdem existiren noch verschiedene verwandte Darstellungen: ein borghesisches Relief bei Clarac *201, 208*; ein capitolinisches, *Mus. Capit. IV, 35. Gal. myth. 104, 415*; ein zweites borghesisches, Clarac *201, 209*; ein Fragment im Lateran, Benndorf und Schöne, *Lat. Mus. No. 509, Taf. X, 1.* Aus allen diesen geht hervor, dass Spence in der That Recht hatte, wenn er die betr. weiblichen Figuren, welche Althaea umgeben, als Furien bezeichnete. Es sind in der That solche, und die Fackeln in ihren Händen kommen ihnen als gewöhnliches Attribut zu; eine davon hat auf dem capitolinischen Relief sogar eine Schlange in der Hand. Wir erblicken darin nur den auf Sarcophagen üblichen Erinyen-Typus, worüber unten noch mehr.

Was die Scheibe in der Mitte des Bildes anbetrifft, so hat Spence mit seiner Deutung ebenso unrecht, wie Lessing: es ist weder eine »*Furie, an die Althaea ihr Gebet richtete*,« noch der Kopf des Meleager selbst, sondern weiter nichts, als der Schild Meleagers, der mit einem Kopf als Schildzeichen versehen ist. Auf den meisten Reliefs ist dies das als Schildzeichen so gewöhnliche Gorgonenhaupt, auf den albanischen ist es abweichend gebildet, mehr an den Helios mit Strahlenkranz erinnernd. — Recht hat hingegen Lessing, wenn er die dem Bett abgewandt sitzende Figur Atalanta nennt; als solche ist sie durch den neben ihr sitzenden Hund und die ganze Tracht, welche sie deutlich als Jägerin bezeichnet (kurzes, aufgeschürztes Gewand, Haare im Knoten gebunden wie die Artemis, Jagdstiefeln, Bogen) deutlich. Die andere beim Bett ist die Gemahlin des Meleager, die aber nicht, wie bei Lessing wohl in Folge eines lapsus memoriae steht, Kassandra, sondern Kleopatra heisst. Vgl. Kekulé, *de fabula Meleagrea, Berol. 1861.*

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, dass durch Wahrheit und Ausdruck das Hässlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Mass halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbeson-

dere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermassen betrachtet zu werden: so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeusserste zeigen, heisst der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muss er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken lässt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, dass sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, lässt entweder bald nach, oder zer-

stört das leidende Subject. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens musste der Künster des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äussersten Affects am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, dass er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, dass uns die Verlängerung derselben in der Kunst missfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewusst hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit grosse und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äussersten Raserei eine Dauer

zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,[1] der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: »Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner »Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue »Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker »mit dir auch im Gemälde!« setzt er voller Verdruss hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus lässt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen.[2] Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, dass er geraset hat; weil man die Grösse seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

[1] *Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10).* [*Anth. Pal. IV, 137*].
Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον; ἤ τις Ἰήσων
Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;
Ἔῤῥε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε — [*l. am Anfang ἆρ᾽ ἀεὶ, nach der Verbesserung von* B e n n d o r f, *De Anth. Gr. epigr., Bonn 1862, p. 64, Note 1*].

[2] *Vita Apoll. lib. II. cap. 22.* [§. 5].

S. 39, Z. 16 — S. 41, Z. 9. »*Ich glaube — Schönheit auszudrücken.*« — Hiermit entwickelt L. zwei Fundamentalsätze seiner Theorie: 1) der von der bildenden Kunst zur Darstellung gewählte Augenblick muss f r u c h t b a r sein, d. h. er darf nicht die äusserste Staffel des Affektes erreichen, sondern muss der Phantasie noch Spielraum lassen. 2) Der gewählte Moment darf kein transitorischer, d. h. kein plötzlich ausbrechender und plötzlich verschwindender sein. Beide Forderungen sind schon zu L e s s i n g s und noch mehr in neuerer Zeit Gegenstand heftigen Widerspruchs geworden. L. beruft sich für beide auf den Laokoon: wenn Laokoon seufze, so sei das ein fruchtbarer Moment, weil die Phantasie ihn könne schreien hören; andrerseits schreie er nicht, weil der heftigste Schmerz, welcher einem Manne das Schreien auspresse, vorübergehend sei, weil auch der geduldigste, standhafteste Mann nicht unablässig schreie. Man wird bei unbefangener Beurtheilung zugeben müssen, dass für den zweiten Grundsatz der Laokoon ein sehr schwacher Beleg ist;

wer kann Schreien wirklich einen transitorischen Moment nennen? Heftiger Schmerz kann länger andauernd, Schreien desshalb ebensogut nicht vorübergehend gedacht werden. Es ist aber eigenthümlich, dass man den Laokoon in noch viel weiterem Masse zur Widerlegung der Lessing'schen Theorie benutzt hat. Schon die in den ersten Abschnitten entwickelte Ansicht, die Künstler hätten den Ausdruck des Schmerzes um der Schönheit willen gemildert, wird z. B. von Feuerbach *Vat. Apoll. S. 49* bestritten: »*Die Stirn des Laokoon ist tiefer gefurcht, als das Ideal einer schönsten Stirn verträgt, und sein klagender Mund braucht um keine Linie weiter geöffnet zu werden, um ein dunkler Fleck, eine hemmende Kluft zu sein.*« — Aber noch mehr, L. stützt sich auf den Laokoon, indem er dabei von der zu seiner Zeit allgemeinen und von Winckelmann näher entwickelten Ansicht von der Ruhe und stillen Grösse des Helden ausgeht. Aber es machte sich bald eine entgegengesetzte Strömung geltend, die immer mehr an Boden gewann, ja heutzutage ist die übliche Auffassung der Gruppe eigentlich eine gänzlich von jener verschiedene — ob mit Recht, möge hier dahingestellt bleiben. Meinte L., der Laokoon, welcher seufze, nicht schreie, sei noch nicht auf der höchsten Staffel des Affektes dargestellt, so ist diese Staffel bei denen, welche ihn schreien sehen, wie wir oben S. 17 auseinandergesetzt haben, bereits erstiegen; und wenn L. von einem schreienden Laokoon sagt, die Phantasie höre ihn erst ächzen oder sehe ihn schon todt, erblicke ihn auf jeden Fall in einem uninteressanteren Zustande (S. 40, Z. 17 ff.), so sagt Vischer direct *(Aesthetik III, 1, 701)*: »*Laokoon thut, was er kann, er stöhnt, und er leidet bereits das Aeusserste. Er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein. Was übrig bleibt, ist die Vorstellung seines Zusammenbrechens.*« Und wenn wir die Schilderung des Laokoon bei Hirt in seinem »*Versuch über das Kunstschöne*« (in Schiller's *Horen v. J. 1797*), oder, wenn man Hirt's Betrachtungsweise als zu übertreibend ablehnen will, von Overbeck in dessen *Gesch. d. gr. Plast. II², 218* lesen, wenn wir hören, wie Laokoon im höchsten Affekt des Schmerzes dargestellt, dass sein ganzer Körper widerstandslos vom Krampf ergriffen sei, dass jedes Glied des Körpers diese Gewalt des Schmerzes zu erkennen gebe, dass kein Glied einen Moment in dieser Situation verharren könne — dann haben wir einen im höchsten Grade transitorischen Moment, denn in dieser Situation kann der leidende Held bei der so wunderbar schnell wirkenden Kraft des Schlangengiftes nicht einen Moment verharren.

Wenn schon die Laokoongruppe so vollständig entgegengesetzten Auffassungen Raum giebt, um wie viel mehr natürlich die allgemeinen Principien, um welche es sich hier handelt! Aesthetiker und Archäologen spalten sich gewissermassen in zwei Heerlager. Die einen erkennen an, dass der Moment, damit er recht fruchtbar sei, nicht

die höchste Staffel des Affektes zeigen dürfe; sie behalten das Gesetz der Ruhe bei, zumal für die Plastik. So will Hegel (*Aesthetik S. 359 u. 403*) als den geeignetsten Moment für die plastische Darstellung nur »*einen ernsten und leichten Beginn von Handlung*« gelten lassen, nicht den, in welchem die Handlung ihren höchsten Gipfel erreicht; höchstens wäre dann noch der Rückgang vom Conflict darstellbar; und was das Transitorische anlangt, so sagt er: »*Die Sculptur soll nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung oder Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muss die Geberde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muss ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen.*« Das ist noch weit über Lessing hinausgegangen, und eine grosse Zahl bedeutender plastischer Werke alter und neuer Zeit, darunter der Laokoon selbst, wären damit verurtheilt.

Andere haben sich hingegen in der einen von beiden oder auch in beiden Forderungen ganz von L. abgewandt. Wenn L. fordert, man solle nicht die äusserste Stufe des Affektes zeigen, um der Phantasie nicht die Flügel zu binden, so sagt Feuerbach dagegen (*Vat. Ap. S. 52*): »*Dass diese Wahl des fruchtbarsten Moments ein unverbrüchliches, der Plastik wesentliches Gesetz sei, muss geleugnet werden.*« Und Vischer sagt (*a. a. O. 401*): »*Der Bildner muss ganz frei sein, er mag das eine Mal das Stärkere, Furchtbarere, Aeusserste, das andre Mal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlassen. Nicht ein Aeusserstes überhaupt, sondern ein Aeusserstes besonderer Art ist ihm verboten, ein solches das aus weiteren qualitativen Stilgesetzen unauflösbar hässlich ist.*« In der That, dass der Künstler einen möglichst fruchtbaren Moment, welcher der Einbildungskraft weiten Spielraum lässt, wählen soll, ist ja selbstverständlich eine berechtigte Forderung; aber warum die höchste Staffel des Affectes ausschliessen? Ist nicht eben beim Laokoon, wo der Vater noch nicht auf dieser höchsten Staffel dargestellt ist, der jüngste Sohn in der That dabei angelangt — eine Beute des Todes, sodass unsere Phantasie, die bei ihm bereits das Aeusserste eingetreten sieht, nothwendig nicht höher steigen kann, sondern tiefer sinken muss? Sehen wir nicht die Niobe auf der höchsten Staffel des Schmerzes, nach welcher bloss noch Tod, Versteinerung eintreten kann? — Also warum soll der Bildner nicht auch die Freiheit haben, das Furchtbarere, das Aeusserste darzustellen, immer vorausgesetzt, dass er sich innerhalb der Grenzen der Schönheit hält? Deswegen, weil die Phantasie nicht mehr darüber hinaus steigen kann? Nun, dann bleibt ihr noch genug Arbeit übrig, wenn sie sich die ganze Scala der vorhergehenden Actionen und Affekte am Bildwerke selbst reconstruirt. Das ist kein Sinken der Phantasie zu schwächern Bildern, das ist vielmehr ein Triumph des

Künstlers, welcher durch einen einzigen Moment dem Beschauer die ganze vorhergehende Handlung vor Augen zu rufen weiss. Henke sagt mit Recht (*Gruppe d. Laok. S. 27*): »*Der Beschauer muss den Haupteindruck fertig erhalten, wenn er die Darstellung nur richtig auffasst, und muss ihn sich nicht erst nach eigener Willkür zu machen genöthigt sein; er könnte ihn sonst leicht ganz verfehlen. Denn Jeder kann sich den ferneren Verlauf anders denken.*« Deutlicher Beweis dafür ist wieder der Laokoon selbst. L. sieht ihn seufzen, er glaubt, dass er nachher schreien wird; Overbeck sieht ihn bereits schreien; und Vischer denkt sich, Laokoon werde überhaupt nicht schreien, sondern bald todt sein. So wäre der Moment, der für L. als Beschauer fruchtbar ist, für Overbeck und Vischer unfruchtbar. — Ein anderes das Gesagte verdeutlichende Beispiel ist der farnesische Stier. Welcker (*Alte Denkm. I, 356*) findet bei diesem »*die Wahl des prägnantesten Momentes, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, von der höchsten Virtuosität.*« Es ist richtig, unsere Phantasie kann an der Gruppe mächtig arbeiten, wir werden gezwungen, uns die folgenden Momente vorzustellen. Aber wie? Wir, die wir die Sage kennen, sehn die nächsten Augenblicke, wie Welcker sie schildert: »*Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füsse, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon.*« Dass aber einer, der den Mythus nicht kennt, sich eine ganz falsche Vorstellung machen kann, von dem was vorgeht und was folgt, das legt Henke (*ebd. S. 28 f.*), wenn auch absichtlich übertreibend, so doch im Grunde richtig dar. Nur der Moment ist fruchtbar, ist prägnant, der jedem Beschauer, auch dem, welchem der dargestellte Stoff völlig fremd, einen richtigen Begriff giebt von dem, was eben geschehen ist, geschieht und geschehen wird.

Nicht geringeren Widerspruch hat die andere Forderung vom transitorischen Moment erfahren. Herder (*Krit. Wäldch. I, 11 S. 43 ff.*) geht in seinem Angriff davon aus, dass eigentlich alles transitorisch, nichts völlig permanent wäre. Allerdings gebe es in der Natur unablässig dauernde Gegenstände, die Körper als solche; aber diese als bleibende seien todt; und mache man sie zum Gegenstand der Kunst, so nehme man dieser ihren besten Ausdruck. Und wenn Lessing sage, dass jede transitorische Erscheinung, von der Kunst dargestellt, durch wiederholtes Erblicken widernatürlich erscheine, so gelte das dann nicht blos vom lachenden La Mettrie, sondern ebenso vom Laokoon, ja fast von allen Darstellungen der Kunst. So wenig Laokoon unablässig schreien könne, so wenig könne er unablässig seufzen. — Dieser Negation gegenüber stellt Herder die Forderung, dass die Kunst, als deren höchstes Gesetz auch er die Schönheit gelten lässt, für einen einzigen und ewigen Anblick arbeite, und dass, damit die vorgestellte Schönheit auch eine Seele durchblicken

lasse, nicht der Moment der Ruhe gewählt werden solle, sondern die *»sich gleichsam ankündigende Bewegung.«* Er hält also die erste Forderung Lessing's betr. des fruchtbaren Momentes fest, nur die zweite erkennt er nicht an. Er hätte mit seinen Einwendungen gegen Lessing Recht, wenn dieser mit dem transitorischen Moment im wörtlichen Sinne jeden vorübergehenden meinte. Jeder wahrhaft fruchtbare Moment muss natürlich vorübergehend sein: wie könnte er sonst fruchtbar sein, wenn wir uns nicht eine baldige Veränderung, ein Fortschreiten der Handlung denken könnten? Aber L. verbindet, wie er ausdrücklich sagt, mit dem Transitorischen den an und für sich nicht darin liegenden Begriff des plötzlichen Ausbrechens und plötzlichen Verschwindens, er fasst es nicht als den vorübergehenden Moment in einer längern Kette aufeinander folgender Augenblicke derselben Action. Daher ist der Widerspruch nicht so gross, wie er auf den ersten Blick scheint, wenn Goethe vom Laokoon sagt *(Werke XXX, 309 fg.): »Aeusserst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muss jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder lebendig,«* Und in Bezug auf den Laokoon sagt er ebd.: *»Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.«* In dieser Forderung, dass die Kunst vor allem den vorübergehenden Moment zu ihrem Gegenstande zu machen habe, sind viele Neuere Goethe gefolgt. Feuerbach sagt (*a. a. O. S. 50*): *»Auch das Schnellvorübergehende des Affektes ist kein Grund, die Darstellung desselben dem Plastiker zu verweigern. Was immer seine Kunst aus den Erscheinungen des Lebens aufgreifen mag, ist vorübergehende Erscheinung, Werden und Vergehen. Wäre nur ein Dauerndes, wenn man darunter nicht das Ewige und Unwandelbare, aus dem Wesen der Natur Geschöpfte versteht, Vorwurf der Plastik, was bliebe ihr zu bilden übrig?«* — Aehnlich sagt Vischer (*a. a. O. 402*): *»Die Bildnerkunst wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt sein sollte, das Augenblickliche darzustellen, und wenn ... gewichtige Ruhe ihre schönste Aufgabe ist, so kann sie doch keineswegs ihre einzige sein.«* Er erinnert nachher an den Diskobol, an den Wettläufer Ladas vom Myron, selbst an die Diana von Versailles und den Apoll vom Belvedere.

Verstehen wir also unter transitorischem Moment in der That im

wörtlichen Sinne nur einen schlechtweg vorübergehenden, dann können wir Lessing's Forderung nicht gerechtfertigt finden. Darum ist auch Lessing's Beispiel von La Mettries ewig lachendem Demokrit-Gesicht nicht zutreffend. Freilich ein lachender Portraitkopf, bei dem wir keine Veranlassung seines Lachens absehen, wird uns widerwärtig, ja er ist uns eigentlich schon beim ersten Male widerwärtig, nicht erst bei wiederholtem Erblicken; aber wie, wenn der Lachende Theil einer grösseren Handlung ist, oder wenn wir an der lachenden Figur selbst die Veranlassung dieser Heiterkeit erkennen? — Ich erinnere z. B. an mehrere bekannte Satyrfiguren der alten Kunst, die in weinseliger Heiterkeit lachend dargestellt sind. Es ist doch sehr fraglich, ob uns diese auch bei öfterem Betrachten widernatürlich erscheinen. Und wenn das selbst wäre — mit Recht sagt Frauenstädt (*Aesthet. Fragen S. 144*): »*Wer wird denn, wenn er einen Lachenden im Bilde oder in einer Statue sieht, glauben, dass derselbe unaufhörlich lacht? Und wenn wirklich der Lachende bei längerm Ansehen sich nur in einen Grinsenden verwandelt, wer heisst uns denn, ihn so lange anzusehen, bis diese Verwandlung in uns vorgeht? Anstatt zu folgern, dass Transitorisches auch nur transitorisch angesehen werden darf, hat Lessing fälschlich gefolgert, dass es in einem transitorischen Material dargestellt werden müsse, als ob Lachen und Schreien dadurch, dass sie im Bilde oder in der Statue fixirt sind, aus transitorischen zu dauernden Zuständen würden.*«

Aber, wenn man nun auch gerade diese Beispiele Lessing's vom Lachen und Schreien als nicht geeignet verwerfen will, wie steht es dann mit der Frage: darf die Kunst, der Lessing'schen Forderung diametral entgegen, jeden, auch den allervorübergehendsten Moment darstellen? — Die Kunstwerke scheinen die Frage zu bejahen; denken wir wieder an den myronischen Diskuswerfer: kann derselbe länger als einen Moment in dieser Stellung verharren, muss er nicht im folgenden schon aufgesprungen sein, die Scheibe geschleudert haben? Denken wir an die Gruppe des Galliers mit seiner Frau (sog. Paetus und Arria); hat nicht im nächsten Moment schon das Eisen seine Brust durchbohrt, dass er sterbend neben der Gattin niedersinkt? — Und doch ist es bei diesen und vielen andern Denkmälern, die man als Belege beibringen könnte und beigebracht hat, nur scheinbar, wenn man den dargestellten Moment als ganz ruhelos, als den flüchtigsten bezeichnet; doch findet auch in ihnen ein kurzer Stillstand statt, und dieser kurze Stillstand, wie er dem entscheidenden oder Schlussmoment vorhergeht, ist für die Kunst der geeignetste, der fruchtbarste. In diesem Sinne bekämpft Carriere (*Aesthetik II, 80;* die 2te Aufl. ist mir nicht zugänglich) mit Recht Feuerbachs Ansicht, jeder, auch der vorübergehendste Moment, sei der Plastik möglich, und noch eingehender entwickelt das Henke (*a. a. O. S. 11 ff.*). Das rein Transitorische, das für das Auge sich ohne die

geringste Pause Bewegende, kann und soll von der Kunst nicht dargestellt werden. Das zeigt z. B., wie man sich behelfen muss, wenn man einen Blitz malen will; und doch geht das noch eher, obschon die Zickzack-Linie, welche über das Bild hinweggeht, nur einen schwachen Begriff giebt, während man ein Wetterleuchten ganz und gar nicht malen kann. Jede Bewegung, welche nicht einen Moment aufgehalten werden kann, ist nicht Gegenstand der Kunst. Wie ist es möglich, einen von einer Höhe herabfallenden Menschen z. B. zu malen? — Wollte man es machen, wie bei Darstellung des Blitzes, den man nicht als einzelnen Funken, sondern auf seiner ganzen Bahn darstellt, so müsste man das Bild des fallenden Menschen auf der ganzen Fallbahn eins neben dem andern malen, was nicht angeht; malt man ihn, wie man das manchmal sehen kann (auch auf einigen antiken Darstellungen, z. B. dem Sturz des Phaëton, des Hephaestos), einfach mitten in der Luft hin, so erhalten wir das Bild eines ganz unmotivirt in der Luft hängen gebliebenen Mannes, aber nun und nimmer den Eindruck des Falles. Ein solcher Moment, wo wir »*plötzliches Ausbrechen und plötzliches Verschwinden*« haben, ist nicht darzustellen; und dass Lessing schliesslich wohl mit seinem Verbot des rein Transitorischen nichts anderes gemeint hat, als das eben Gesagte, und dass er nur, insofern er mit dem Begriff des Transitorischen schlechthin das Merkmal des Gewaltsamen verband, was gar nicht nothwendig ist, in diesem Punkte nicht so scharf wie sonst erscheint (wie Guhrauer *II, 1, 44 Anm. 1* bemerkt; vgl. *ebd. 62 Anm. 1*), das scheint mir daraus hervorzugehen, dass er in einem Frgmt. (*No. 14, S. 297 Hempel*) ausdrücklich erklärt, »*Schnelligkeit sei kein Vorwurf der Malerei.*« Zwar sagt Justi (*II, 2, 243*) in Bezug hierauf: »*Kaum ist wohl je ein Satz behauptet worden, dem die ganze Geschichte der Kunst ein so einstimmiges Dementi gäbe;*« fasst man den Satz aber in dem oben dargelegten Sinne, so ist er vollkommen richtig.

Wenn demnach auch Bewegung von der Kunst dargestellt werden darf, so doch nicht jeder Augenblick derselben. »*Jeder Moment der Bewegung,*« sagt Carriere (*a. a. O. 81*), »*der sich nicht festhalten lässt, der nur ein Uebergang zu andern ist, die das gestörte Gleichgewicht wiederherstellen, bleibt der Plastik versagt,*« und weist das nach an den Bewegungen des Gehens; ebenso Henke *a. a. O. 17 ff.* Die darzustellenden Momente der Bewegung sind also die, wo ein Anhalten möglich und denkbar ist; so beim borghesischen Fechter, beim vaticanischen Apoll u. s. Henke hat in geistreicher Weise dasselbe von Laokoon nachgewiesen, indem er dessen Situation erklärte, als den Augenblick vor dem Seufzen, als den Moment des Anhaltens vor dem Ausathmen, als den »*kritischen Stillstand tragischer Erschütterung.*« Andrerseits weist er nicht minder mit Recht darauf hin, dass beim farnesischen Stier die Wahl des Momentes auch in dieser Hin-

sicht eine ganz unglückliche ist, da der Stier in vollem Sprunge durch die Luft aufgefasst ist und die Wucht des fallenden Thieres nothwendig auf die andern Personen von Einfluss sein muss, das Ganze also nicht einen Augenblick in Ruhe gedacht werden kann (S. 19 ff.).

S. 40, Z. 33. »*La Mettrie*« — bekannter französischer Materialist, der längere Zeit am Hofe Friedrich des Gr. lebte. Geb. 1709, † 1751.

S. 41, Z. 10. »*Timomachus*« — v. Byzanz, von Plin. *XXXV, 136* in die Zeit Caesars versetzt, aber wohl aus Versehen. Caesar hatte nämlich den Ajax und die Medea des Künstlers um 80 Talente gekauft und in den Tempel der Venus Genetrix geweiht (Plin. *VII, 126*); es scheint aus verschiedenen Gründen, als ob Plin. die Zeit dieses Ankaufs mit der des Malers verwechselt hat; Timomachus gehört höchst wahrscheinlich der Diadochen-Periode an. Vgl. Brunn, *Gr. K. II, 276 ff.* (Bursian, *N. Jahrb. Bd. 87, 104 fg.* bekämpft diese Ansicht).

S. 41, Z. 19—22. »*Die Medea — kämpft.*« — Dass dieser Moment gewählt war, geht nicht bloss aus den Epigrammen hervor, sondern auch aus den noch erhaltenen Kunstwerken, welche die Medea zum Theil ganz ähnlich auffassen. Allein als Beispiel dafür, dass der höchste Grad des Affektes nicht gewählt werden dürfe, oder dafür, dass der transitorische Augenblick nicht darstellbar sei, ist die Medea ebensowenig anzuführen, wie der Ajax. »*Der wahre Grund,*« sagt Frauenstädt *a. a. O. 146*, »*warum der Maler die Medea nicht in dem Augenblick, wo sie die Kinder mordet, und den Ajax nicht in dem Augenblick, wo er gegen das Vieh wüthet, malen darf, ist derselbe, aus welchem solche Handlungen auch auf der Bühne nicht den Blicken der Zuschauer gezeigt werden dürfen.*« Die Kunst soll nichts Grässliches, Widerliches darstellen, sie muss Mass halten. Müsste die Kunst jede Tödtung, als zu transitorisch, vermeiden, was machten wir mit all den z. Th. vortrefflichen Kunstwerken, die uns solche vor Augen führen? Das sagen auch die Epigrammendichter über die Medea; so Anth. Pal. *IV, 136, 7:*

ἀρκεῖ δ᾽ ἁ μέλλησις, ἔφα σοφός· αἷμα δὲ τέκνων
ἔπρεπε Μηδείῃ, κοὐ χερὶ Τιμομάχου.

Cf. *ibid. 138, 6, 140, 5 sq.*

S. 41, Z. 32—S. 42, Z. 6: »*Auch hat — Verdruss hinzu.*« — Die Pointe dieses Epigramms ist mehr frostig als sinnreich. Frauenstädt *a. a. O.* nennt sie sogar kindisch, weil Jeder, der die Bedeutung eines historischen Bildes verstehe und wisse, dass es einen vorübergehenden Moment aus dem Ganzen einer Handlung darstellt, auch wisse, dass wie in der Wirklichkeit so im Bilde, jener Moment eben nur ein vorübergehender sei. Die auf Kunstwerke bezüglichen Epigramme zeigen aber oft solche etwas schale Pointen; man vgl. nur die, welche Plinius in seine Kunstgeschichte hineingearbeitet hat. —

Uebrigens will Brunn auch dies Epigramm auf die Medea des Timomachus beziehen (*K. G. II, 279*), obschon bereits Ausonius, der es übersetzt hat, es auf ein anderes Gemälde bezog und daher am Schluss hinzufügte (*Epigr. 130, v. 9*):

Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense
cunctantem, prolis sanguine ne maculet.

Brunn meint, schon die Verewigung der Mordgedanken scheine dem Dichter barbarisch, und er nenne die Medea Kindermörderin auch vor der That, da diese doch sicher bevorstehe und man auch in dem Gemälde das Unmass der Leidenschaft spüre. Ich kann mich aber dieser Auffassung nicht anschliessen, da der Inhalt dieses Epigramms zu sehr von dem der andern abweicht. In letzteren wird überall hervorgehoben, dass Medea zwischen Zorn und Mitleid schwankend dargestellt war, ja sogar von Thränen sprechen einige: cf. *IV, 138, 5*:

ἐν γὰρ ἀπειλᾷ
δάκρυον, ἐν δ' ἐλέῳ θυμὸς ἀναστρέφεται.

Aehnlich *IV, 138, 3; 140, 1 etc.* Hingegen spricht der Dichter jenes Epigramms nur von Zorn und Morddurst, das bei den andern stets hervorgehobene Motiv des Mitleids mit den Kindern fehlt gänzlich. Ich schliesse mich daher der Lessing'schen Auffassung an. Die im Text mitgetheilte Emendation Benndorf's beruht auf der Uebersetzung des Ausonius.

S. 42, Z. 7—18. »*Von dem rasenden Ajax — geworfen.*« — Dieses Bild beschreibt Ovid. *Trist. II, 525* mit den Worten:

utque sedet vultu fassus Telamonius iram,

und deshalb nahm Welcker an (*Kl. Schr. III, 450 fg.*), dass Ajax nicht als rasender, sondern als gekränkter und deshalb seinen Tod beschliessender Held dargestellt war. Dass die andere Auffassung aber den Vorzug verdient, entwickelt Brunn *a. a. O. 277.*

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Mass halten müssen, und finde, dass sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, dass, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiss. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, dass wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, dass wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, dass wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, dass ein grosses Maul zum Schreien nöthig ist, und dass dieses grosse Maul hässlich lässt? Genug, dass *clamores horrendos ad sidera tollit* ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, dass er seinen einzeln Eindruck verliert, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtig-

sten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muss nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, dass er den Laokoon nicht schreien liess, so that der Dichter eben so wohl, dass er ihn schreien liess?

Aber Virgil ist hier bloss ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloss einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, dass sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeusserungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als dass die blosse Erblickung desselben etwas von einem gleichmässigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloss willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen lässt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemässigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Mass des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, dass der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiss, ob die neuern dramati-

schen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, dass sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewusst! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in sofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen lässt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen musste, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun lässt ihn bloss von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle ausserordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, dass er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So gross und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, dass sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist.[1] Man denke

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indess meinen Zweifel. Sie ist die: *(v. 201—205.)* [*vielmehr 691—695*]:

Ἶν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,
Οὐδέ τιν' ἐγχώρων,
Κακογείτονα παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον
Βαρυβρῶτ' ἀποκλαύ-
σειεν αἱματηρόν.

Die gemeine Winshem'sche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich, er weiss von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar

sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns

hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen lässt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore,
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein grosser vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiss wäre, dass Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muss ungern bekennen, dass ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, dass ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μόνον ὅπου καλὸν οὐκ εἶχέ τινα τῶν ἐγχωρίων γείτονα, ἀλλὰ οὐδὲ κακὸν, παρ' οὗ ἀμοιβαῖον λόγον στενάζων ἀκούσειε* [oder *ἀκούσεται*]. Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, *sans société, même importune;* und dieser *»jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubet.«* Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muss, sind diese. Erstlich ist es offenbar, dass wenn *κακογείτονα* von *τιν' ἐγχώρων* getrennet werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδέ* vor *κακογείτονα* nothwendig wiederholt sein müsste. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, dass *κακογείτονα* zu *τινά* gehört, und das Komma nach *ἐγχώρων* wegfallen muss. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, dass es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογείτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στόνον ἀντίτυπον, ἀμοιβαῖον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογείτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, dass es aus dem Adjectivo *κακός* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *τὸ κακόν* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακόμαντις* nicht einen bösen, das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακότεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt; so dass die ganzen Worte *οὐδ' ἔχων τιν' ἐγχώρων κακογείτονα* bloss durch *neque quenquam indigenarum mali socium habens* zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογείτων* auch nicht findet, sondern es bloss durch *fellow-mourner* übersetzt:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, dass uns die Ruhe, die wir ausser derselben geniessen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, dass es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten musste. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er lässt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiss, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür lässt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französi-

schen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiss einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er lässt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hiessen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrun'sche Stück *la Difficulté vaincue* zu benennen. [1]

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die grässlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstössig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. [2] »Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne »unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftig»sten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und »schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen »Schmerze. Wenn wir sehen, dass jemand einen Schlag auf den »Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natür»licherweise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder »Schienbein, zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, »so empfinden wir ihn gewissermassen eben sowohl, als der, den »er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiss, dass das Uebel, »welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Ge»schlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln

[1] *Mercure de France, Avril 1755. p. 177.*

[2] *The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1 p. 41. (London 1761.)*

»wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht »sind, eben so heftig schreien zu können, als er.« — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so dass Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine blosse Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, dass der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeissen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, dass ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, dass er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Grösse bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Grösse behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, dass sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, dass er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, dass ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde;

am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äusserlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, dass er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? »Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.« Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm musste kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten: so musste die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeusserung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äussern, und die blosse Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, dass die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmässigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias [*l. Ktesilaus*] seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnt, musste auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth ein-

flössen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, dass Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, dass wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, dass die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; dass der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner

Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der blossen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran.[1] Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muss sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluss tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muss man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, dass jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, dass sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, dass er wie ein Mädchen weinen und winseln müsse.[2] Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des

[1] *Act. II. Sc. III. De mes déguisemens que penserait Sophie?* Sagt der Sohn des Achilles.

[2] *Trach. v. 1088. 89.* [*v. 1071 sq. Schneidew.*]

— — ὅστις ὥστε πάρθενος
Βέβρυχα κλαίων — —

Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, dass es unsere Schauspieler nicht könnten, so müsste ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skaevopoeie [*l. Skeuopoeie*] und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

S. 50, Z. 1 — S. 52, Z. 8. »*Ich übersehe — schreien liess.*« — Die Hauptfrage der Schrift, nämlich der Unterschied der Grenzen von Malerei und Poesie, wird in diesen Sätzen bereits berührt, wenn auch nur vorübergehend. Die Andeutung, dass das Gebiet der Poesie ein bei weitem ausgedehnteres ist, als das der bildenden Kunst, hat Lessing allerdings nirgends weitläufiger ausgeführt, wie er denn überhaupt im ersten Band des Laokoon nicht dazu kommt, die Grenzen beider Künste gegen einander festzustellen. Die andere Bemerkung hingegen, dass der Dichter sein Gemälde nicht auf einen einzigen Augenblick zu concentriren brauche, dass er eine Handlung vom Ursprung bis zu ihrem Ende verfolgen könne, während der Künstler einen Moment festhalten müsse und daher nicht im Stande sei, den äussersten Ausdruck des Affectes durch ein moralisches Gegengewicht zu mildern, — diese Bemerkung wird von Lessing in Abschn. 15 und 16 eingehender behandelt und bildet da den wichtigsten Theil der ganzen Schrift, weshalb wir erst dort näher darauf eingehen werden.

S. 51, Z. 17—21. »*Genug dass — verfehlt.*« — Das fühlte schon Marliani, welcher (*Urb. Romae Topogr. IV, 14*) sagt: »*Et quamquam hi ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.*«

S. 52, Z. 10—13. »*Aber Virgil — Geschrei selbst.*« — Diesen Gegensatz zwischen Epos und Drama entwickelt des weiteren Schiller in seinem Aufsatz »*Ueber die tragische Kunst,*« *Werke XI, 453:* »*Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.*«

S. 53, Z. 13 — S. 62, Z. 8. »*Wie wunderbar*« — bis zu Ende des Kapitels. Die hier eingefügte Zergliederung des Sophokleischen Dramas scheint zwar nur lose mit dem eigentlichen Stoff zusammenzuhängen, ist aber doch für die ganze Schrift äusserst wichtig. »*Indem Lessing die Natur in der griechischen Tragödie, wie im Homer und aller echten Poesie, gegen die französischen Begriffe vom Anstand und die stoischen Begriffe von der Tugend in ihre Rechte einsetzt, hat er zu dem wahren Begriffe des Pathetischen, wie ihn die nachkantische*

Aesthetik entwickelte, den Grund gelegt.« (Guhrauer S. 42). Man vgl. Schiller's Aufsatz *»Ueber das Pathetische,« Werke XI. 383 ff.*, vornehmlich folgende Stellen: *»Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in Ertragung desselben bei allen Gefühlen für dasselbe.«* .... *»Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden.«* .... *»Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur; das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden«* u. s. w. — Auch die Grundsätze, welche Lessing später in seiner Hamburgischen Dramaturgie näher entwickelte, liegen in diesem Abschnitt bereits enthalten, sowohl in der Polemik gegen die römischen Bühnenhelden und gegen die Ueberfeinerung der neueren Franzosen, als in den Bemerkungen über die Oeconomie der Tragödie. Die Anlehnung an die Lehre des Aristoteles über das Wesen der Tragödie, welche Lessing in dem oben erwähnten Briefwechsel mit Mendelssohn zu der seinigen gemacht hatte, ist auch hier unverkennbar, da L. offen das wahrhaft Pathetische, das Mitleid gegen die kalte Bewunderung der Zuschauer geltend macht. Vgl. Guhrauer *a. a. O.*

Gegen Lessing's Auffassung des Philoktet opponirt sehr eingehend Herder im 5. Abschn. des 1. krit. Wäldchens. Er wendet sich vornehmlich dagegen, dass Lessing die Idee des körperlichen Schmerzes zur Hauptidee des Stückes mache und die feinen Mittel aufsuche, womit der Dichter diese Idee zu verstärken und zu erweitern gewusst habe. (Auch Solger, *Vorr. z. Uebers. d. Philokt. S. 28*, meint, Sophokles habe im Philoktet die uns so schwierig erscheinende Aufgabe gelöst, den körperlichen Schmerz zum Gegenstande der Tragödie zu machen.) Allein es ist zu bemerken, dass Lessing das nicht ausdrücklich sagt. Im ersten Kapitel nennt er es freilich merkwürdig, dass unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthum auf uns gekommen seien, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks sei, das den leidenden Helden treffe (S. 14, Z. 33 ff.); damit aber noch nicht gesagt, dass Lessing meinte, Sophokles habe auf den körperlichen Schmerz den Hauptton gelegt. Freilich, dass Lessing dessen Darstellung für etwas im Drama sehr wichtiges gehalten hat, wird nicht zu leugnen sein, und dagegen sind die Herder'schen Einwände als stichhaltig nicht zu verkennen. Herder setzt auseinander, dass unser Mitleid mit dem Unglücklichen gleich von vorn herein nicht blos dadurch rege gemacht wird, dass er Schmerz leidet, sondern dass er verlassen, elend, ein von den Menschen verrathener Einsiedler ist, der in einer jammervollen Höhle sein Dasein fristen muss; dazu kommt, dass dieser elende Mensch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes erleiden soll; und indem der Dichter uns hier

den Contrast zwischen diesem alten Feinde Odysseus und dem edeldenkenden Neoptolemos zeigt, nimmt unsere Theilnahme für den Unglücklichen noch zu. Der Chor kommt als neues, dann als Mitleid erregendes Moment hinzu. So ist unser Mitleid im höchsten Grade rege, noch lange bevor Philoktet erscheint, noch lange bevor wir seinen Schmerz selbst zu sehen und zu hören bekommen. Auch wenn Philoktet auftritt, zunächst seinen Schmerz bekämpfend, dann nimmt er unser ganzes Interesse in Anspruch durch die Art, wie er den Fremden gegenübertritt, wie er bei der Nachricht vom neuen Verrath des Odysseus ganz als Held sich zeigt und ungedemüthigt an seinem alten Stolze festhält. Erst dann kommt der Anfall und da wird denn auch die Idee des körperlichen Schmerzes im höchsten Grade zur Erregung unserer Theilnahme vom Dichter gebraucht; in höherem Grade, als Herder dies zugestehen will, wie wir oben gesehen haben. Auch bemerkt Hasselbach (*Soph. Philokt. S. 16 ff.*) mit Recht, dass, wenn Philoktet seinen Schmerz zu unterdrücken bestrebt sei, er dies weniger aus Heroismus thue, als aus Furcht, durch sein Geschrei und seine Leiden auch die neuen Freunde wieder von sich zu verscheuchen.

S. 59, Z. 28—33. »*Diese Benennung — geblieben sind.*« — Diesem Verdammungsurtheile Lessing's haben mit Recht die meisten Neueren beigestimmt; die entgegengesetzte Meinung vertheidigt eingehend G. A. Lange, »*Vindiciae tragoediae Romanae*«, Leipz. 1822, auch in dessen Vermischten Schriften S. 15 ff., ohne dass es ihm gelungen wäre, wenigstens für Seneca eine mildere Beurtheilung zu erzielen.

S. 59, Z. 34. »*wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte.*« — Hierzu bemerkt Buschmann kurzweg: »*Ktesias, ein griechischer Bildhauer und Erzgiesser aus ungewisser Zeit;*« ähnlich Cosack: »*L. scheint den Bildhauer Ktesias gemeint zu haben, welcher nicht mit dem griechischen Historiker aus Knidos, dem Zeitgenossen des Xenophon, zu verwechseln ist.*« Sehr schön; man könnte noch hinzufügen: auch nicht mit dem Dichter Ktesias, dem Verfasser einer Perseïs, eines epischen, wie es scheint dem Cyclus angehörigen Gedichtes, welchen Phillimore hier ohne jede Begründung annimmt. Aber wie kommt Lessing hier gerade auf den Bildhauer Ktesias? Dieser kommt nur einmal vor, bei Plin. *XXXIV, 85*, und da wird er zusammen mit andern Künstlern angeführt, welche zwar ganz tüchtig in ihrer Kunst, aber durch keine hervorragenden Werke berühmt gewesen wären. Das ist alles, was wir von ihm wissen: warum hat Lessing diesen unbekannten Künstler hier als Beispiel gewählt? Buschmann und Cosack werfen diese Frage erst gar nicht auf, Gosche bemerkt die Schwierigkeit ohne sie zu lösen. Und doch liegt die Lösung sehr nahe. Es ist nämlich ganz ausser Zweifel, dass hier ein von der ersten durch alle späteren Ausgaben gehender Druckfehler (oder Schreibfehler, vielleicht auch ein lapsus memoriae L.'s.) vorliegt und

dass man statt »*Ktesias*« lesen muss »*Ktesilaus*«, womit Lessing jenen Bildhauer gemeint hat, den man heutzutage gewöhnlich Kresilas nennt. Plin. *XXXIV, 77* schreibt: »*Cresilas volneratum deficientem in quo possit intellegi quantum restet animae* (*fecit*).« Hier liest die Vulgata »*Ctesilas*« (und so nennt auch noch Feuerbach, *Vatic. Apollo*[2] *62 ff.* den Künstler); Harduin, dessen Ausgabe Lessing benutzt hat, wie andere Citate zeigen, liest »*Ctesilaus*«. (Die heutige Schreibung des Namens beruht theils auf den besten Handschr. des Plinius, theils auf einer Inschrift, vgl. Brunn, *Griech. Künstl. I, 260 ff.*) Auch so schon wäre es klar, warum Lessing hier diesen Bildhauer gerade nennt; wer einen sterbenden Verwundeten bildet, an dem man erkennen kann, wie viel noch Leben in ihm sei, der konnte seine Kunst sehr wohl im blutigen Amphitheater studiren, und man dürfte dagegen nicht einwenden, dass dies factisch unmöglich gewesen wäre, da ja Kresilas, als Zeitgenosse des Phidias, kein Amphitheater hätte besuchen können; für Lessing ist hier Kresilas wie Sophokles nur Gattungsbegriff, wie deutlich aus der Bezeichnung »*ein Kresilas*«, »*ein Sophokles*« hervorgeht. Aber zur absoluten Sicherheit wird diese Vermuthung durch den Hinweis auf die Stelle, welche Lessing hier im Sinne hat, nämlich in Winckelmann's »*Gedanken über die Nachahmung etc.*« §. *31* (*Werke I, 16, Eisel.*), wo es heisst: »*Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freiheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, oder wenn dergleichen in dem ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellet. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom und liess die Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren; mit der Zeit verlor sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ktesilaus studirte hier seinen sterbenden Fechter, an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war.*« Die Statue des sterbenden Fechters sprach Winckelmann später in der *Gesch. d. K. IX, 2, 33* dem Ktesilaus mit Recht ab; auch ist da das Zeitalter des Künstlers richtig angegeben, während in den obigen Worten ein starker chronologischer Verstoss liegt. Uebrigens ist zu bemerken, dass heute vielfach (so von Bergk, Jahn, Brunn, Overbeck), angenommen wird, dass der bei Plinius im folgenden §. genannte Bildhauer, welcher bald »Ctesilaus,« bald »Desilaus« heisst und als Verfertiger eines Doryphoros und einer verwundeten Amazone genannt wird, mit diesem Kresilas identisch und daher auch §. 75 »Cresilas« zu lesen sei; eine Vermuthung, die viel für sich hat. (Von Hrn. Prof. Grosse in Königsberg erfahre ich, dass bereits Chr. Gottl. v. Murr in einem Schriftchen, »*Anmerkungen über Lessing's Laokoon,*« Erlangen 1769, S. 7, die Verbesserung von Ktesias in Ktesilaus angemerkt hat, wenn auch ohne

nähere Erklärung. Prof. Grosse wird diese sowie einige andere Bemerkungen von Murr's in den *Wissensch. Monatsheften* abdrucken lassen.

S. 62, Z. 5. »*Skeuopoeie*.« D. i. das griechische *σκευοποιΐα*, worunter man die Anfertigung der Masken verstand: *Poll. IV, 115: σκευοποιὸς δὲ ὁ προσωποποιός, Cf. ib. II, 47. Arist. Poet. c. 6. extr. Suid. s. v. ἐξεικασμένος. Ael. Var. H. II, 13. u. s.* (Die Ausgaben lesen: »*Skävopoeie*«, was wohl nur ein Druckfehler ist für »*Skevopoeie*,« da dieses Wort gerade so geschrieben bereits in der Schrift »*Wie die Alten den Tod gebildet*«, *VIII, 233, L—M.*, vorkommt, worauf mich Hr. Dr. Grosse aufmerksam macht.)

Anmerkungen. S. 54, Anm. 1. Die betr. Chorverse sind entschieden verdorben. Das Wort *πρόσουρος* kann wohl nicht gut heissen »*den Winden ausgesetzt*;« in der Regel fasst man es heute als dichterisch für *πρόσορος* und erklärt es: »*wo er Nachbar in eigener Person war*;« aber dann müsste nothwendig *ἑαυτῷ* dabeistehen. Diese Erklärung passt also auch nicht, das Wort ist sicherlich verdorben. Ebenso scheint im folgenden ein Verderbniss zu liegen; doch wird Lessing's Erklärung der Worte heute von den meisten Herausgebern angenommen, indem man wie er *κακογείτονα* verbindet mit *ἐγχώρων*, das Komma hinter letzterem Worte tilgt und nach *κακογείτονα* setzt, so dass also der Sinn entsteht, welchen Lessing will: »*wo er auch keinen der Landesgebornen zum Genossen (oder Nachbar) seiner Kümmerniss hatte*.«

S. 57, Anm. 2. »*Adam Smith*« ist der berühmte englische Nationalökonom, 1723 geboren, 1790 gestorben; die hier citirte Theorie moralischer Empfindungen ist seine erste schriftstellerische Arbeit. Die betr. Worte lauten in der zweiten Ausgabe des Laokoon etwas abweichend: »*so empfinden wir ihn fast eben so lebhaft, als der, den er getroffen*.«

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, dass der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,[1] und von den neuern, den Montfaucon[2] nennen.

[1] *Topographiæ Urbis Romæ libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.*

[2] *Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie,*

Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, dass es ihnen unmöglich dünkte, dass beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, dass wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich grösser sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, dass ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.[1] Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, *pueris decantatum*, dass der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmassung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indess, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müsste, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, lässt sich mit

pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

[1] *Saturnal. lib. V. cap. 2* [§. 5]. *Quae Virgilius traxit a Græcis* [steht nicht im Text; vielmehr ebd. §. 2: *non parva sunt alia, quae traxit a Græcis*], *dicturumne me putatis quæ vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phænomenis traxerit? vel quod eversionem Trojæ, cum Sinone suo, et equo ligneo, cæterisque omnibus, quæ librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum* [*l. ad verbum pæne*] *transcripserit? qui inter Græcos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quæ mediis omnibus sæculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias cæteras interitus quoque Trojæ in hunc modum relatus est. Quæ fideliter Maro* [*l. Maro fideliter*] *interpretando, fabricatus est sibi Iliacæ urbis ruinam. Sed et hæc et talia ut pueris* [*l. talia pueris*] *decantata prætereo.*

Gewissheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, dass es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muss die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber lässt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äussert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloss die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und dass dieser Umstand dem Quintus [1] nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeiget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen [2] das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, dass sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müsste man bestehen, wenn man den

[1] *Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474.*

[2] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron [v. 347] scheinet nur eine angenommen zu haben:

Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς.

Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,[1] welcher sowohl Vater als Kinder von den

[1] Ich erinnere mich, dass man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so liesse sich vermuthen, dass es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermässigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: *(Aeneid. lib. II. 199—224.)*

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
Obicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, iubæque
Sanguineæ exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo: iamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et iam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp [*Petr. c. 89 v. 29—51*]: (von dem man sagen könnte, dass es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniss hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, [*l. replevit*], *tumida consurgunt freta,*
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altæ, lateribus spumas agunt:

Schlangen umbringen lässt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also

Dat cauda sonitum; liberæ ponto iubæ
Coruscant [*l. consentiunt*] *luminibus, fulmineum iubar*
Incendit æquor, sibilisque undæ tremunt:
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices, [*l. fratri: transtulit pietas vices,*]
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fusstapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: *sanguineæ iubæ;* Petron: *liberæ iubæ luminibus coruscant* [*l. consentiunt*]. Virgil: *ardentes oculos suffecti sanguine et igni;* Petron: *fulmineum iubar incendit æquor.* Virgil: *fit sonitus spumante salo;* Petron: *sibilis undæ tremunt.* So geht der Nachahmer immer aus dem Grossen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — *neuter auxilio sibi,*
Uterque fratri transtulit pias vices, [s. oben]
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (*Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461*) [*v. 467—469*], welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen lässt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — *ἔνθα* [*l. ἂν δὲ, Köchly*] *γυναῖκες*
Οἴμωζον, καὶ πού τις ἑῶν ἐπελήσατο τέκνων,
Αὐτὴ ἀλευομένη στυγερὸν μόρον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, dass er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Grösse der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Grösse die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Grösse auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese

ist es wahrscheinlich, dass sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewissheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schliessen will, so glaube ich wenigstens, dass man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, dass die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloss annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, dass mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergisst die Schilderung der Grösse so sehr, dass wir sie nur fast aus dem Geräusche schliessen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, dass er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloss aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den grossen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

[1] *Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.*

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (*corripiunt*). Nach ihrer Grösse konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es musste also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter lässt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Dass ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus [1] zu bezeigen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mussten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders, ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der

[1] *Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid.* [*im Virg. ed. Lucius, Bas. 1561 p. 572*] *Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem.* Mich dünkt übrigens, dass in dieser Stelle aus den Worten *mirandum non est*, entweder das *non* wegfallen muss, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so ausserordentlich gross waren, so ist es allerdings zu verwundern, dass sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr gross war, und zu einer colossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon musste der mangelnde Nachsatz sein; oder das *non* hat keinen Sinn.

Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil lässt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepresst, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mussten die Haupttheile so frei sein als möglich, und durchaus musste kein äussrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem inneren Schmerze, sondern von der äussern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, dass die Form des Ganzen äusserst anstössig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, lässt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[1] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, dass ihre Kunst

[1] In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil (London 1697 in gross Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmässiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, dass Kupfer zu einem Buche als blosse Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füsse. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiss nicht, wie es gekommen, dass die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine grosse Ungereimtheit darin fänden, dass ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, dass es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, dass aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstossen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.[1] Wenn die alten Artisten bei

[1] So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. *Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vû, qu'ils ne*

dem Einwurfe lachen würden, so weiss ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff musste der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein grosses geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, dass die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf

pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, dass es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Grössere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

S. 66, Z. 5. »*Bartholomaeus Marliani*« lebte in Rom um 1550. Seine *Topographie von Rom* steht auch in Graevii *Thesaurus Vol. III.*

S. 67, Z. 9—S. 71, Z. 13. »*Nur scheinen sie — Bemerkungen leitet.*« — Wenn schon Lessing selbst sagt, er bemerke sehr wohl, dass dieser Wahrscheinlichkeit viel zur Gewissheit mangle (S. 71), so könnte man eigentlich noch weiter gehn und sagen, es fehle dieser Hypothese noch viel zur Wahrscheinlichkeit. Lessing geht davon aus, dass Macrobius den Pisander als Quelle des *Virgil* angebe und argumentirt: »*Pisanders Gedichte sind verloren, wie er die Geschichte des Laokoon erzählt haben mag, lässt sich nicht sagen, wahrscheinlich aber ähnlich, wie andere griechische Dichter. Bei diesen aber wird Laokoon nicht selbst von den Schlangen getödtet, sondern nur seine Kinder; so bei Quintus Smyrnaeus, so, scheint es, auch bei Lykophron.*« Zunächst ist man über diesen Pisander, welchem Virgil im 2. Buche gefolgt sein soll, in Ungewissheit. Welcker nimmt an, dass Macrobius den cyclischen Dichter Pisander gemeint habe, welcher von einigen noch älter als Hesiod, von andern um Ol. 33 angesetzt wird und eine Ἡράκλεια gedichtet hat (*ep. Cyclus S. 99 ff.*); Heyne denkt an eine Verwechslung mit einem spätern Pisander (*Excurs ad Virg. Aen. II, p. 370 u. 380*); möglich auch, dass jene Notiz sich auf noch andere Dichtungen des Pisander bezieht, denn nach Suid. waren Gedichte unter dem Namen des Pisander im Umlauf, welche andere Verfasser hatten, namentlich einen Dichter Aristeas (*Bähr bei Pauly V, 1640*). Was wir von Gedichten eines Pisander erhalten haben, das gehört vermuthlich dem späteren, unter Alexander Severus lebenden epischen Dichter gleichen Namens an. Sehr misslich steht es nun, wenn man irgend welche Vermuthung aufstellen will, in welcher Weise Pisander etwa seinen Stoff behandelt haben könnte. Lessing beruft sich auf zwei andere Griechen, Quintus Smyrnaeus (so nennt man heute in der Regel den von Lessing Quintus Calaber genannten Dichter), den Verfasser der *Posthomerica*, welche eine Fortsetzung der *Ilias* sein sollten, und den Lykophron. Aus letzterer Stelle ist gar nichts zu schliessen; denn wenn Lykophron die Schlangen auch einmal »*kinderfressend*« nennt, so darf man daraus doch nicht folgern,

dass die Schlangen nur die Kinder und nicht auch den Vater getödtet hätten; das Epitheton wird eben nur von jener That, als der entsetzlicheren, entlehnt. — Quint. Smyrnaeus aber lebte etwa im 4. Jahrh. n. Chr., ist also ein sehr später, dazu, wie Herder sagt, *»ein übertreibender Dichter, ein sein wollendes Original«* (*Krit. Wäldchen I, 8*), welcher noch alles mögliche Schreckliche hinzudichtet. Weder er noch Lykophron gestatten uns demnach einen sichern Schluss auf die griechische Form der Sage. Aber Lessing vergisst an dieser Stelle anzuführen, was er recht gut weiss, dass Sophokles einen Laokoon gedichtet hat; er führt ferner nicht an, dass nach Servius (*ad. Aen. II, 201 u. 341*) Virgil die Geschichte des Laokoon aus dem Griechischen des Euphorion geschöpft habe, eines alexandrinischen Dichters. Was aber noch wichtiger ist und noch mehr gegen Lessing spricht, ist, dass Hygin *Fab. 135* die Sage ebenso erzählt, dass nicht bloss die Kinder, sondern auch der Vater ein Opfer der Schlangen wird, und es ist jetzt hinlänglich constatirt, dass Hygin seine Erzählungen aus den griechischen Tragikern schöpfte. Ob er hier nach Sophokles erzählt, ob nach einem andern Tragiker, das können wir nicht mehr beurtheilen; so viel aber müssen wir mit Bestimmtheit sagen: wenn Lessing sagt, Virgil sei der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen lasse, so ist das sicherlich unrichtig. Vgl. über diese Frage Kuschel, *Ueber die Quellen von Virgils Aeneis*, Prog. d. Matth.-Gymn. in Breslau, 1858, der übrigens sogar so weit geht, Sophokles als Quelle des Virgil zu bezeichnen, und der findet, dass der effektvolle Ton der ganzen Episode lebhaft an die *»Grossartigkeit der Tragödie erinnere,«* was sicher zu viel gesagt ist.

S. 71, Z. 14— S. 76, Z. 8. *»Der Einfall«* — zu Ende. Die Gründe, durch welche Lessing hier, die Entstehung der Gruppe in der Kaiserzeit und die Benutzung Virgils als Quelle vorausgesetzt, die Abweichungen der Künstler vom Dichter motivirt, sind sehr geistreich und fein, aber bewiesen wird damit nichts. Denn wenn Lessing nachweist, warum die Künstler in diesem oder jenem Punkte vom Dichter abwichen, so thut er das zwar sehr scharfsinnig, aber er kann dafür, dass sie wirklich, trotz dieser Abweichungen, nach ihm gearbeitet haben, nichts weiter anführen als eben jenen nicht stichhaltigen Grund, dass bei beiden der Vater mit getödtet würde, und ausserdem den einen Zug, dass Laokoon bei beiden versucht, mit den Händen sich der Windungen der Schlangen zu entledigen. Das ist aber etwas so natürliches, dass die Künstler auf diesen Zug auch ohne den Dichter kommen mussten. *»Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben,«* sagt Lessing selbst, *»als Bewegung der Hände. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben.«* Also auch dieser Zug ist keineswegs auf den Virgil mit Noth-

wendigkeit zurückzuführen; wozu noch kommt, dass er in der Gruppe eine sehr kleine Rolle spielt, da der rechte Arm des Vaters bei richtiger Ergänzung ja ganz anders agirt. Sonst aber ist alles anders als bei Virgil; und Lessing hat sogar einen sehr wichtigen Unterschied gar nicht erwähnt, dass nämlich beim Dichter beide Knaben vor dem Vater getödtet werden, welcher Waffen zu ihrem Beistande herbeiholt und dann erst selber fällt. Darum sagt Feuerbach, obwohl selbst ein Anhänger der Meinung, dass die Gruppe zur Zeit des Titus entstanden sei, doch mit Recht (*Nachgel. Schr. III, 187*): »*Es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, dass die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneide des Virgil geschöpft haben. Der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde. Gross und furchtbar, aber ebenso rührend als tieferschütternd, bei aller Leidenschaftlichkeit noch getragen von dem feierlichen Masse einer rhythmischen Bewegung und weit über den kalten, rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles.*«

S. 71, Z. 19—S. 72, Z. 8. »*Aber ich meine — verschlungen hielten.*« — Das ist denn doch keineswegs so ganz sicher. Ausdrücklich ausgesprochen ist es nicht, dass die Schlangen alle drei zugleich umstricken. »*Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn,*« erklärt Lessing; bei Virgil steht aber nur: Sie umschlingen zuerst die kleinen Körper der beiden Söhne und tödten sie durch ihre Bisse; darauf, *post*, also nachdem sie die Kinder bereits getödtet resp. gebissen, ergreifen sie auch den Vater und umschlingen ihn. Möglich, dass sie dabei auch die Kinder noch mit umschlungen hielten, — aber ausdrücklich gesagt ist es nicht.

S. 73. Z. 28—31. »*Es giebt Zeichner — erkennen.*« — Lessing konnte nur ein modernes Gemälde zur Vergleichung herbeiziehen, da er von andern antiken Darstellungen desselben Gegenstandes noch keine Kenntniss hatte. Ich führe bei dieser Gelegenheit die heute bekannten an und füge von 1 und 2—6 die Abbildungen bei. (Zwei kleine Broncen in Kassel, die sicher unecht sind, vgl. *Archaeol. Ztg. f. 1868, S. 60*, sowie die Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe, vgl. Overbeck, *Gr. Plastik II², 267*, nehme ich aus). Es ist das 1) ein Marmorrelief, im J. 1862 in der Nähe von Rom gefunden und im Besitz des Malers Wittmer befindlich; publicirt in der *Arch. Ztg. f. 1863, Taf. 178, S. 89 ff.* von Gerhard. Dasselbe stellt die Sage offenbar mit Benutzung der Gruppe, aber mit willkürlichen, wenig glücklichen Veränderungen vor; anstatt zweier Schlangen sind hier vier, Laokoon selbst sitzt zwar auf dem Altar in der Stellung wie in der Gruppe, aber seine Beine sind ganz frei, auch der Körper selbst nicht umschlungen, nur um den Rücken windet sich die eine Schlange herum. Ganz verschieden sind die, hier grösser vorgestellten Söhne, von

denen der eine rechts (vom Beschauer) entflieht, die Schlange abwehrend, während der andere von der Schlange umwunden, kopfüber vom Altar als leblos herunter stürzt; wie Friederichs (*Berl. ant. Bildw. I, 434*) bemerkt, in der Darstellung, wie man gewöhnlich den herabstürzenden Phaëton auf Sarcophagen sieht. Die Echtheit des Reliefs ist angezweifelt worden, namentlich wegen der auffallenden Form, es ist nämlich quer-oval, wie mitunter Cameen; auch sonst bietet die Darstellung Verdächtiges genug. Nachdem man aber constatirt, dass auch in Madrid ein solches Relief (2) existirt, welches bereits Winckelmann (*VI, 24, Eiselein*) erwähnt und Hübner (*ant. Bildw. v. Madrid 142*) für unecht hielt, das aber bei neuerer Untersuchung gleichfalls für antik gehalten wird, hat man auch die Zweifel an dem Wittmer'schen Relief wenn auch nicht ganz aufgegeben, so doch zurückgedrängt. Es kommt hinzu, dass die Arbeit der Haare, die durch blosse Bohrlöcher gegliedert sind, ganz der spätern römischen Technik entspricht; auch die Abweichungen von der Gruppe: bei 1 die dem Laokoon gegebene Priesterbinde, bei 2 ein kleiner Amor hinter Laokoon, sprechen für die Echtheit. Vielleicht ist Sicherheit in dieser schwierigen Frage von einer lang versprochenen Publikation E. Hübners zu hoffen; vgl. *Arch. Ztg. f. 1863, S. 133*); 1872, S. 106 fg.* In sehr primitiver Weise stellt die Scene dar 3) ein Miniaturgemälde im vaticanischen Virgil, (abgeb. bei Bartoli, *Pict. ant. cod. Virgiliani, Rom. 1782, Tab. 37.* Seroaux d'Agincourt, *Hist. de l'art V. Tab. XXII, 1.* Verh. d. Stuttg. Philol. Vers., *S. 167*), Laokoon, mit einem Fusse auf dem Altar knieend, mit fliegendem Gewande um den Hals, hat Beine, Brust und Arme von den Schlangen umwunden; er streckt die Hände hilfeflehend aus, während die hier als ganz kleine Kinder gebildeten Söhne in einer gänzlich unmöglichen Situation zu seinen beiden Seiten in der Luft hängen und so von den beiden Schlangen gebissen werden. Noch weniger kann von künstlerischem Werthe die Rede sein bei den Darstellungen (4 und 5) zweier Contorniatenmünzen (Numism. *cimel. Vindob., Wien 1755, P. II, p. 10.* Morell. *Thesaur. T. III, Tab. 54, 15,* Stutt. Phil. Vers. *a. a. O.*), von denen noch dazu keine recht zuverlässig ist; vielmehr dürfte Welcker im Recht sein, wenn er in ihnen (*Alte Denkm. I, 333*) moderne Fälschungen sieht, welche wohl der Zeit, da der Laokoon erst kurz vorher aufgefunden und sehr berühmt war, ihre Entstehung verdankten. — Endlich ist 6) ganz neuerdings in Pompeji ein Wandgemälde gefunden worden, das den Mythus in gänzlich abweichender Art darstellt. Das zum Theil zerstörte Bild (abgeb. in der *Leipz. Ill. Ztg. f. 1875 No. 1679 S. 184*) ist freilich ohne jeden Kunstwerth, aber immerhin um der Seltenheit des Gegenstandes willen von hohem Interesse. Vater und Söhne sind hier gänzlich getrennt. Der jüngste, sehr kleine Sohn liegt bereits todt

am Boden (auf der zerstörten linken Hälfte des Bildes), der ältere, noch mit der Schlange kämpfend, ist im Vordergrunde rechts zusammengesunken; Laokoon, gegen seine Söhne in übermässiger Grösse, kämpft auf der linken Seite auf den Stufen des Altars mit einer Schlange, die ihn in die Schulter beisst. Er ist mit Chiton und Mantel bekleidet und trägt anf dem Kopfe einen Kranz. Seine Haltung ist äusserst steif und gezwungen. Rechts steht ein zweiter Altar mit brennender Flamme, davor lehnt ein Opfergefäss. Der Opferstier springt an diesem Altar vorüber, im Hintergrunde flieht das Volk erschreckt auseinander. Von einer Reminiscenz an die vatikanische Gruppe ist hier nirgends keine Spur. Der Referent in der *Ill. Ztg.*, Wold. Kaden, schliesst daraus mit Recht, dass der pompejanische Maler keine Ahnung von der Gruppe gehabt habe, weil er sich sonst wohl an sie angelehnt hätte. Weniger kann man seiner weiteren Folgerung beistimmen, dass dieser Umstand für die Entstehungszeit der Gruppe unter Titus spreche; denn wenn, wie sehr leicht möglich ist, die Gruppe erst um jene Zeit nach Rom kam, vielleicht gar erst unter Titus, konnte der pompejanische Künstler von ihr noch keine Kenntniss haben. (Von antiken oder gefälschten Gemmen, welche den Laokoon darstellen, ist mir nur die Erwähnung bekannt von King im *Archaeol. Journal f. 1870, 24, S. 25)* aber weder Abbildung noch Beschreibnng).

S. 73, Z. 31. »*Franz Cleyn*«, dänischer Historienmaler, geb. in Rostock, 1658 gestorben.

Anmerkungen S. 69, Anm. 1, Z. 7—12. »*Allein man erlaube mir — Virgilischen Beschreibung.*« Gegen Lessing's Behauptung, dass die Gemäldegalerie, welche beim Petron erwähnt wird, nirgends als in der Phantasie des Petron existirt hat, und dass speciell das Gemälde von der Iliupersis nur eine Nachahmung Virgils sei, opponirt Herder a. a. O. Trotzdem ist Lessing, wenigstens mit letzterer Behauptung, wohl im Recht, da die Nachahmung ziemlich klar am Tage liegt; weniger sicher lässt sich sagen, dass die ganze Galerie Erfindung des Petron sein soll. Allerdings wird c. 83 erwähnt, dass in dieser Pinakothek Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles sich befänden; von letzterem wird aber auch ein bestimmtes Gemälde, die sog. monoknemos (oder wie die sehr zweifelhafte Bezeichung lauten mag, da das Wort sicherlich verdorben ist) genannt. Ohne Nennung des Meisters wird angeführt ein Gemälde, welches den Raub des Ganymed darstellt, ferner Hylas und die Najaden, Apollo und Narcissus und endlich die »*halosis Troiae*«, c. 89, von welcher die bei Lessing angeführten Verse nur ein Bruchstück sind. Hier scheint vor allem die Art, in welcher das Gemälde des Apelles genannt wird, jeden Zweifel an der Existenz der Galerie auszuschliessen: »*quam Graeci monocnemon appellant,*« heisst es, und das deutet darauf hin, dass hier von einem ganz be-

kannten Bilde gesprochen wird, wofür eine bestimmte, von den griechischen Kunstkennern eingeführte Bezeichnung üblich war, wie sich das vielfach bei Kunstwerken findet (z. B. *ἀναπαυόμενος, διαδούμενος* u. s. w.) Was das Gemälde darstellt, wissen wir freilich nicht, aber die Existenz desselben scheint mir unzweifelhaft. Ebensowenig bieten die anderen Gemälde Anlass zum Zweifel dar; wir können also ruhig annehmen, dass Petron eine wirklich existirende Gemäldegalerie im Sinne hatte, so gut wie ja auch moderne Romanschriftsteller solche nicht immer fingiren, sondern hier und da der Wirklichkeit entnehmen. Dabei bleibt die Anlehnung an Virgil immer noch bestehen, auch die Philostrate beschreiben zum Theil wirkliche Gemälde und lehnen sich dabei doch in Ausdruck und Form an Dichter an.

S. 74, Anm. 1. »*De Piles,*« 1635—1709. »*Du Fresnoy,*« 1611—1665, Verfasser eines lateinischen Gedichtes über die Malerei: »*De arte graphica,*« auch von Klotz herausgegeben, Leipz. 1770.

VI.

Meine Voraussetzung, dass die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mussten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, dass sie in ihrer Kunst eben so gross gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1] Dass sie histo-

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. *Richardson, Traité de la Peinture. Tome III. p 513.*) De Fontaines verdient es wohl nicht, dass ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, dass der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, dass er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

rische Gründe dazu haben könnten, wüsste ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, dass es aus so später Zeit sein sollte. Es musste aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, dass, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, dass eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und dass der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloss aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in grösster Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne dass eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Grössere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Grösseren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muss auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muss ich bekennen, dass mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben.

Sie mussten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äussern. Aber warum musste der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[1] Ich begreife wohl,

[1] Ich kann mich desfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terræ e cumulo, ingentisque ruinæ
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinæ simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivæ mœnia Romæ.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, lævam impatiens ad terga Chelydri
Obicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt suræ, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera sævit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: iamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,

wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, dass er sich schwerlich würde haben mässigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als dass sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen musste, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei den Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte

Horret ad adspectum miseri patris, hæret in illo,
Et iam iam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quæritur æternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturæ tradere famæ)
Attamen ad laudem quæcunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestræ iacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto præstantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(*v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.*) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (*Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582*) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für *bini (v. 14)* liest er *vivi*; für *errant (v. 15) oram*, u. s. w.

ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und grossmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem grässlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muss schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, dass der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen lässt, und gegen die Dido machen lässt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:[1] die Geschichte des Laokoon solle bloss zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heisst die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, dass unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, dass die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

[1] *De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.*

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füsse. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, dass es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen lässt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — *micat alter, et ipsum*
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind die Zeilen des Salodet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muss nicht dabei verweilen, sie muss sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muss jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muss sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu missfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloss willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, dass man nicht ähnlich werden wollen, dass man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, dass sie der Dichter aus diesem entlehnt

zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Ausser dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, dass sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, dass den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, dass wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als dass das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

S. 82, Z. 30—31. »*durch willkürliche oder natürliche Zeichen.*« — Vgl. Cap. II des Urentwurfs (*No. 16 des Anhangs bei Hempel S. 194*): »*die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume. Die Dichtkunst articulirte Töne in der Zeit. Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind willkürlich.*« S. auch Cap. XVII des Laokoon und Anhang bei Hempel S. 260 u. 268.

S. 82, Z. 34 — S. 84, Z. 18. »*Dieses aber eingestanden — gelassen haben.*« Lessing hat damit, dass Virgil nicht die Gruppe nachgeahmt habe, sicherlich Recht, wenn auch seiner Deduction der oben bemerkte Fehler anhaftet, dass er ohne hinlänglichen Grund annimmt, die griechische Tradition der Sage sei anders gewesen als die Virgil'sche. Selbst bei der Annahme, dass die Entstehung der Gruppe in die Diadochenzeit fällt, ist man nicht zu der Consequenz genöthigt, es seltsam zu finden, dass Virgil nicht sich nach ihr gerichtet habe, denn möglicherweise, ja wahrscheinlich war die Gruppe damals noch gar nicht in Rom, sondern ist dahin erst unter einem der späteren Kaiser gekommen. Ausserdem aber muss man die Worte beherzigen, mit denen Göthe seinen Aufsatz über den Lao-

koon schliesst (*Werke XXX, 317*): »*Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, dass er und seine Landsleute die unverzeihliche Thorheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muss der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier nur als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmässig ist, gar wohl gebilligt werden kann. . . . . . . So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloss als ein Mittel zu einem höhern Zweck, und es ist noch eine grosse Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.*« Soweit Göthe. Von noch einem andern Gesichtspunkte aus vertheidigt Schiller den Virgil in dem Aufsatz über das Pathetische (*Werke XI, 396*): »*Bei dem Virgil ist die ganze Erzählung blos Nebenwerk, und die Absicht, wozu sie ihm dienen soll, wird hinlänglich durch die blosse Darstellung des Physischen erreicht, ohne dass er nöthig gehabt hätte, uns in die Seele des Leidenden tiefe Blicke thun zu lassen, da er uns nicht sowohl zum Mitleid bewegen, als mit Schrecken durchdringen will. Die Pflicht des Dichters war also in dieser Hinsicht negativ, nämlich, die Darstellung der leidenden Natur nicht so weit zu treiben, dass aller Ausdruck der Menschheit oder des moralischen Widerstandes dabei verloren ging, weil sonst Unwillen und Abscheu unausbleiblich erfolgen mussten. Er hielt sich daher lieber an Darstellung der Ursache des Leidens und fand für gut, sich umständlicher über die Furchtbarkeit der beiden Schlangen und über die Wuth, mit der sie ihr Schlachtopfer anfallen, als über die Empfindungen desselben zu verbreiten. An diesem eilt er nur schnell vorüber, weil ihm daran liegen musste, die Vorstellung eines göttlichen Strafgerichts und den Eindruck des Schreckens ungeschwächt zu erhalten. Hätte er uns dagegen von Laokoons Person eben so viel wissen lassen, als der Bildhauer, so würde nicht mehr die strafende Gottheit, sondern der leidende Mensch der Held in der Handlung gewesen sein und die Episode ihre Zweckmässigkeit verloren haben.*« So Schiller (womit zu vgl., was Richardson bei Lessing S. 45 ff. sagt); doch macht Henke (a. a. O. S. 54) darauf aufmerksam, dass Virgil seinen Zweck ebenfalls erreicht hätte, wenn die Geschichte auch an sich noch ergreifender ans Licht gestellt worden wäre, was auch Lessing gegen Richardson bemerkt. Henke weisst auch darauf hin, dass Schiller in seiner Uebersetzung des betreffenden Buches der Aeneis jene Grässlichkeiten gemildert und dafür durch einen kleinen Zusatz, den wir bei Virgil vergeblich suchen, auch die Bezeichnung eines kritischen Ruhepunktes (dessen freilich die bildende Kunst viel mehr bedarf als die Poesie) eingeschoben hat; »*und zwar so, dass, wie auch Lessing es sich ausgemalt hatte, der wildere Ausbruch erst nachher*

erfolgt, die Starrheit oder Krisis aber gleich bei der ersten entscheidenden Verwicklung einsetzt.« Schiller übersetzt nämlich:

»Zum Beistand schwingt der Vater sein Geschoss.
Doch in dem Augenblick ergreifen
Die Ungeheuer ihn selbst, er steht bewegungslos,
Geklemmt von ihres Leibes Reifen.«

Man darf wohl sicher annehmen, dass Schiller bei dieser Uebersetzung unwillkürlich sich von der Darstellung der Gruppe beeinflussen liess.

S. 85, Z. 5. »*Richardson,*« Jonathan, englischer Maler und Kunstschriftsteller. 1665—1745.

Anmerkungen. S. 81, Anm. 1, »*Maffei*«, Scipio, Dichter (»*Merope*«) und Archaeolog, geb. 1675 zu Verona, gest. ebd. 1755. — »*v. Hagedorn*«, Bruder des bekannten Dichters, geb. 1713 zu Hamburg, gest. 1780 zu Dresden. Seine »*Betrachtungen über die Malerei*« erschienen Leipzig 1762. — »*De Fontaines*« (eigentlich P. F. Guyot des Fontaines), geb. 1685 zu Rouen, 1700 Jesuit, gest. 1745. Seine »*Oeuvres de Virgile*« erschienen Paris 1743.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indess Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, dass ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne dass zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, dass man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heisst ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis [1] mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, dass sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muss.

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: *Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol.* Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

Es ist natürlich, dass wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis [*l. diffunderis?*] *alas)*

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.[1] Es kann sein, dass Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[2] auch von den alten Waffenschmieden

[1] *Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.*

[2] Ich sage es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, dass es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wusste, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (*Sat. XV* [*l. XI.*] *v. 100—107.*)

Tunc rudis et Graias mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum de [*l. in*] *parte reperta*
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, cælataque cassis
Romuleæ simulacra feræ mansuescere iussæ
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis [*l. venientis*] *et hasta,*
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke grosser Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, dass dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort *pendentis,* welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch *quasi ad ictum se inclinantis* erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu *ostenderet* gehörige Subjectum ist nicht *miles* sondern *cassis.* Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heissen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar *perdentis* dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden *perituro* zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewissheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiss diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. S. 249.) »*Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt, und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herablässt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Ausser dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der*

auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und dass Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er

Zeit des Antonius Pius geschlagen worden.« — Da Spence diese Entdeckung des Addison so ausserordentlich glücklich findet, dass er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (*Polymetis Dial. VII. p. 77.*) — Vors erste muss ich anmerken, dass bloss das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt *fulgentis, venientis* gefunden, die Glosse gelesen zu haben: *Martis ad Iliam venientis ut concumberet.* Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, dass der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, dass er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; musste er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, passt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muss es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie ausser diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor; und man sieht deutlich, dass es kein stehender Körper ist, sondern dass, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muss. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefasstes Vorurtheil kann auch auf unsre Augen Einfluss haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, dass uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bleibe, als ihm selbst. So viel ist gewiss, dass Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und dass sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert sein muss. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: dass ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft

mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, dass

hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muss auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine blosse Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fusse in den Olymp erheben lässt, *Τὴν μὲν ἄρ' Οὔλυμπόνδε πόδες φέρον* (*Iliad. Σ v. 148*), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als dass er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muss ihren Weg auf einer Wolke nehmen (*Tableaux tirés de l'Iliade p. 91.*), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (*p. 131*), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken lässt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, dass unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloss in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (*Fast. lib. 1.*) [*vielmehr lib. III, 11 sqq.*] lässt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, dass es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (*Suppl. T. I. p. 183.*), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur dass er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als dass es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die blosse Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, dass sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben: sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, dass *pendentis* in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiss, unentschossen, unentschieden heisst. *Mars pendens* wäre alsdann so viel als *Mars incertus* oder *Mars communis*. *Dii communes sunt*, sagt Servius (*ad v. 118. lib. XII. Aeneid.*), *Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt* [*l. possunt favere*]. Und die ganze Zeile,

ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft *[VII, 813 sq.]*:

Aura — — — venias — —
Meque iuves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese *Aura* für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, dass ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, dass sie wirklich die sanften Lüfte personifiret, und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen *Aurae* verehret haben. [1]) Ich gebe es zu, dass, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, dass es ein schlechter Pfeiler ist, der bloss das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füsse daran erblicken, den Begriff der Unthä-

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, dass der alte römische Soldat das Bildniss des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dem ungeachtet: *non liquet.*

[1] »*Ehe ich,*« sagt Spence (*Polymetis Dialogue XIII. p. 208*), »*mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wusste ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris beim Ovid gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, dass er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt, oder einen sanften Wind insbesondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, dass Aura eben so wohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.*« Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, dass auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, dass *Aura* bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heisst z. E. beim Nonnus (*Dionys. lib. XLVIII*) [*v 349 u. s.*] die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

thigkeit erwecket.[1] — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten

[1] *Juvenalis Satyr. VIII. v. 52—55.*

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht enthält, als diese Stelle des Juvenals. »*Merkur,*« erzählt Aesopus, »*wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. Merkur lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beide abkauft, so sollt ihr diesen oben drein haben.*« Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es musste in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, dass er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleisse und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs musste weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiss und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckiger Pfeiler, mit dem blossen Brustbilde desselben. Was Wunder also, dass sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstössig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muss also hier überhaupt für etwas sehr geringes stehen. (*Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70*).

einerlei angenommene Begriffe, dem zu folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen musste, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschliessen lässt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiss und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions [*l. Aëtions*] *nova nupta verecundia notabilis* mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein copiret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers?[1] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennet: musste er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, dass Arbeit ermattet und Hitze röthet?[2] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, dass er sie nach einer Procession schildern musste, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Musste er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen?[3] Oder Virgils

[1] *Tibullus Eleg. 4. lib. III.* [*v. 31 sq.*] *Polymetis Dial. VIII. p. 84.*

[2] *Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.*

[3] *Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.* [*735—745 Bernays*].

It Ver, et Venus, et Veneris [*l. veris*] *prænuntius ante*
Pinnatus [*l. pennatus*] *graditur Zephyrus: vestigia propter*
Flora quibus mater præspargens ante viai
Cuncta coloribus-egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan [*l. Euhius Euan*]*:*
Inde aliæ tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.

pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergiessenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreisst, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flussgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?[1] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, dass ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, dass Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniss der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nach-

Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus. [*l. prodit hiems, sequitur crepitans hanc dentibus algor*].

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedicht des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heisst ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? »*Darum,*« sagt der Engländer, »*weil bei den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt, eben so gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen.*« (*come in very aptly, if applied to a procession.*) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstrakten gibt, *Calor aridus*, *Ceres pulverulenta*, *Volturnus altitonans*, *fulmine pollens Auster*, *Algus dentibus crepitans*, zeigen, dass sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: *Ordo est quasi Pompæ cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc.* Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

[1] *Aeneid. Lib. VIII. v.* 725 [728]. *Polymetis Dial. XIV. p.* 230.

ahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist. [1]

[1] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

S. 89, Z. 1—6. »*Wenn man sagt — es nachzuahmen.*« — Herder (*a. a. O. Kap. 10*) glaubt, dass der von Lessing gemachte Unterschied schon in unserer Sprache liege, »*Einen nachahmen*«, sagt er, »*heisst, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.*« Also nachahmen mit dem Accus. wäre ein Nachahmen der ersten Art nach Lessing, nachahmen mit dem Dat. eins der zweiten Art. Aber wenn sich Herder daraufhin den Lessing'schen Text angesehen hätte, so würde er gefunden haben, dass Lessing, dieser feine Sprachkenner, darin allerdings nicht mit ihm übereinstimmt. Lessing sagt (S. 89, Z. 7): »*Wenn Virgil das Schild* (den Schild sagen wir heute) *des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach;*« hier müsste nach Herder's Ansicht der Acc. stehn. Weiterhin sagt Lessing (S. 89, Z. 13): »*Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dies eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein;*« hier müsste nach Herder der Dat. stehn. Lessing gebraucht Acc. und Dat. ohne Unterschied. Im Abschn. VI sagt er (S. 81, Z. 12): »*der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben;*« bald darauf (S. 82, Z. 25): »*Virgil habe die Künstler nachgeahmt.*« Ebenso am Schluss des Kapitels (S. 87, Z. 15): »*der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen*« und (ebd. Z. 18): »*der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll.*« Ich bin auch der Ansicht, dass man, wo es sich um Personen handelt, keinen Unterschied zwischen beiden Casus statuiren kann, dass man hingegen, wo es sich um Nachahmung von Sachen handelt, nur den Acc. gebrauchen darf. (Eine ähnliche Unterscheidung, wie Herder, versucht Schasler, *Aesthetik I, 376, Anm.*: »*Einen Menschen nachahmen unterscheidet sich von Einem nachahmen gerade wie Kopiren und Nachstreben. Jenes umfasst die Totalität der äussern Erscheinung, dieses das partielle Nachbilden einer bestimmten Seite, z. B. einer Handlung oder der Handlungsweise überhaupt.*)

S. 90, Z. 9—24. »*Wenn indess Dichter — frostig macht.*« Ein Fehler, vor dem auch heute noch gewarnt werden muss, obgleich nicht zu leugnen, dass bei griechischen und römischen Dichtern in der That hier und da stillschweigende Beziehung auf Kunstwerke anzunehmen ist; selbst bei Prosaikern, wie ich das bei Lucian in meinen *Arch. Stud. zu Lucian, Bresl. 1867,* nachgewiesen zu haben glaube. Nur vor dem Zuweitgehen muss man sich beim Aufsuchen solcher Beziehungen eben hüten.

S. 90, Z. 26, »*Spence,*« Joseph, geb. 1698 in Winchester, gest. 1768. Der in der Anm. erwähnte von Tindal gemachte Auszug aus Spence's *Polymetis* führt den Titel »*Guide to classical learning.*»

S. 91, Z. 8. »*Addison,*« Joseph, der bekannte englische Staatsmann, Gelehrte und Dichter, 1672—1719, Herausgeber der Zeitschrift »*The Spectator,*« Verfasser des Trauerspiels »*Cato.*« Auf Staatskosten bereiste er Frankreich und England zu seiner politischen Ausbildung.

S. 96, Z. 11. »*Echions nova nupta.*« Dieser Maler wird heute nach den besten Handschriften des Plinius und Cicero, bei denen er erwähnt wird, Aëtion genannt und in die Zeit Alexander d. Gr. resp. seiner Nachfolger versetzt. Das hier bezeichnete Bild, bei *Plin. XXXV, 78* erwähnt, identificiren manche mit einem andern Bilde desselben Meisters, der bei Lucian, *Herod.* 4, beschriebenen Hochzeit des Alexander und der Rhoxane, obwohl mit Unrecht, wie ich glaube. Ebenso bedenklich ist die Vermuthung. dass das unter dem Namen der »*aldobradinischen Hochzeit*« bekannte Gemälde auf die Neuvermählte des Aëtion zurückgehe. Vgl. meine *arch. Stud. z. Luc. S. 43 f.*

Anmerkungen. S. 91. Anm. 2. Gegen diesen Excurs opponirt Herder im 10. Abschn. des *1. krit. Wäldchens.* Zunächst gegen Lessing's Behauptung, dass es »*ein wahres Hysteron proteron*« sein würde, wenn Juvenal von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und dann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben (S. 92, Anm. Z. 14). Abgesehen davon, dass dies bei einem satirischen Dichter nicht viel besagen wolle, sei auch gar keines da. Römische Soldaten machten aus Bechern Zierraten für ihre Helme, der eine diese, der andere jene; der eine die Wölfin mit den Zwillingen, der andere den Mars, die Rhea Silvia besuchend. Möglich auch, dass beide Gruppen auf einem Helme waren; ein Hysteron proteron liege auch dann nicht darin, denn auf die Reihenfolge, in welcher Juvenal diese Embleme anführe, komme es ja gar nicht an. Ich kann Herder hier nur beistimmen; ein Hysteron proteron kann in einer Schilderung, einer Erzählung liegen, nicht in einer Aufzählung verschiedener Darstellungen, wo die historische Zeitfolge ganz gleichgiltig ist. Ferner, fragt Herder, warum soll ein römischer Soldat nicht den Mars bei der Rhea Silvia als kriegerisches Emblem haben? Weil das eine »*Schäferstunde*« ist (S. 92, Anm. Z. 18)? Für den Römer hat diese Stunde eine höhere Bedeutung, sie ist nicht nur die Stunde der Zeugung der Zwillinge, sondern der Augenblick, wo Rom selbst, die Grösse des künftigen römischen Reiches gezeugt wird. Auch hierin hat Herder Recht; die bezeichnete Scene als Darstellung auf einem Helme hat nichts unschickliches. Endlich wendet sich Herder gegen L's. Ansicht von der Unmöglichkeit schwebender Figuren (*a. a. O. Z. 50*). Mars

sei ja nicht geradezu in der Luft hängend zu denken, er sei im Niedersinken gedacht, wie von einem sanften Sprunge. Das sei, zumal bei so einem kleinen Kunstwerke, etwas ganz natürliches und werde durchaus nicht die Wahrscheinlichkeit beleidigen. Hier ist Herder im Unrecht und L. im Recht, wenn auch nur insofern, als letzterer ein solches Schweben für eine »*Ungereimtheit*« erklärt. Eine Ungereimtheit ist es und bleibt es, Körper, die dem natürlichen Gesetz der Schwere unterliegen, schwebend darzustellen, wenn dies Schweben nicht irgendwie durch Flügel oder durch Wolken einigermassen motivirt oder wahrscheinlich gemacht ist. Aber es ist eine Ungereimtheit, von der sich in der That nicht nur in der neueren, sondern auch in der alten Kunst Beispiele finden; und wenn L. letzteres leugnet, so ist er im Unrecht.

Betrachten wir zunächst die einschlägigen Denkmäler. Addison beruft sich auf ein Relief beim Bellori, welches L. vergeblich in der »*Admiranda*« gesucht hat (*a. a. O. Z. 28*). Dennoch ist wohl kein Zweifel, dass Addison das eine Relief von der sehr bekannten sog. Ara Casali gemeint hat, bei Bellori, *Admir. T. 51*, auf dem freilich Mars nicht herabschwebt. Es ist dies dasselbe Relief, welches L. weiter unten (S. 93, Anm. Z. 30) aus dem Montfaucon citirt. Wenn L. es beim Bellori nicht fand, so kommt das daher, dass er jedenfalls nur die erste Ausgabe der Admiranda von Jac. de Rubeis benutzte, in der sich das Relief nicht findet; erst die zweite, bedeutend vermehrte von Domen. de Rubeis, *Rom. 1693*, hat diesen Stich. Diese Ara wurde in Rom zwischen dem cälischen und esquilinischen Berge ausgegraben; sie ist dem Tib. Claudius Faventinus geweiht. Die beste Publication und Erklärung gab Wieseler in der Schrift »*Die Ara Casali*«, wo das betr. Relief auf Taf. IV steht; vgl. S. 39. (Auch bei Müller-Wieseler *II, 23, 253*^{b}). Hier liegt Rhea Silvia zu Füssen oder in der Nähe eines greisen Mannes, welcher vermuthlich den Tiberis vorstellen soll, wenn nicht den Schlafgott; ein Baum deutet den Hain des Mars an; der Gott selbst naht sacht und behutsam schreitend, kenntlich durch Helm, Speer und Schild, seiner Geliebten; von einem Schweben ist in der That nichts zu sehen, dies Relief kann also nichts beweisen. — Addison beruft sich dann weiterhin auf eine Münze, die sowohl bei ihm als bei Spence abgebildet ist. L. giebt nicht viel darauf, aus der Abbildung bei Addison schliesst er nur, dem Stempelschneider habe der Raum nicht erlaubt, die Figur des Mars mit der schlummernden Rhea auf gleichen Boden zu stellen, und da habe er sie ein wenig höher gestellt; in der Abbildung bei Spence sei das Schweben deutlicher ausgedrückt, aber L. zweifelt, ob Spence nicht am Ende selbst an der Verstärkung des Schwebens einigen Antheil habe (S. 92, Anm. Z 40 ff.). Dies Misstrauen ist sicherlich ungerechtfertigt. Mir ist hier weder die Addison'sche noch die Spence'sche Ab-

bildung zugänglich, hingegen die in Oisel, *Thes. numism. tab. 39, 3* gegebene (wonach die bei Gosche *S. 98* befindliche gemacht ist, weiss ich nicht); das Schweben ist hier in der That ganz deutlich ausgedrückt, und es genügt wohl, dass einer der ersten Münzkenner, der berühmte Eckhel, in seiner *Doctr. nummor. VII, 31 sq.* die Addison'sche Erklärung vollkommen billigt und hinzufügt, L. habe sie »*ob leviores, ut existimo, causas,*« bekämpft. L. hat sich wohl in der That hier etwas zu sehr von seiner vorgefassten Meinung leiten lassen. Noch klarer wird das aber, wenn wir sehen, wie verschiedene andere Denkmäler uns diesen schwebenden Mars ganz deutlich vor Augen führen. Vor allem ist zu nennen ein in diesem Jahrh. in Rom, in der Nähe der Porticus der Octavia gefundenes Basrelief, welches ein Bruchstück eines Tempelgiebels vorstellt, bei Raoul-Rochette, *Monum. inédits, pl. VIII, 1; p. 35.* Hier sehen wir nicht nur den zur Rhea schwebenden Mars, wenn auch nur noch in der untern Partie erhalten, sondern, wenn man will, sogar das von L. perhorrescirte Hysteron proteron selbst, auf einem und demselben Relief dicht bei einander: rechts, wo das Relief abgebrochen ist, haben wir den die Rhea Silvia in der angedeuteten Stellung besuchenden Mars, links daneben die Wölfin, die beiden Zwillinge säugend, und nach der Ecke des Giebels zu zwei Hirten (kenntlich durch zwei in ihrer Nähe lagernde Widder und durch ihre Tracht mit den Hirtenstäben), welche, wie es scheint, durch das Wunder der säugenden Wölfin in Staunen gesetzt werden; wenn nicht, was auch möglich wäre, damit sogar Romulus und Remus selbst, die ja später als Hirten lebten, gemeint sind, sodass ein Fortschreiten der Handlung von rechts nach links in historischer Zeitfolge anzunehmen wäre. Also streng genommen zwar kein Hysteron proteron, dafür aber ein anderer Fehler, von dem wir später noch zu handeln haben werden, die gleichzeitige Darstellung einer fortschreitenden Handlung in einem Kunstwerk. Es kann übrigens keinem Zweifel unterliegen, dass Mars hier nicht herabsteigt, sondern schwebend gedacht ist; das Relief bezeichnet deutlich das Terrain, auf welchem die Rhea ruht, es hätte nicht verabsäumt, auch beim Mars solches anzugeben, wenn er etwa als von einem Hügel herabsteigend zu denken wäre. — Eher könnte man ein Herabsteigen von einer Anhöhe annehmen bei dem Mars, welcher auf einem Sarkophagrelief Mattei dargestellt ist, (bei Raoul-Rochette *pl. VII, 2, p. 34.* Monum. Mattei. *III, 9*). Dies Relief stellt in fünf, durch architektonische Ornamente getrennten Theilen verschiedene, meist auf Mars bezügliche Scenen dar. Zunächst zwei Genien, welche seinen Helm tragen; dann Amor und Psyche; im dritten Feld Mars und Venus in der gewöhnlichen, auch sonst mehrfach in antiken Denkmälern sich findenden Gruppirung; im vierten Mars bewaffnet, zur Rhea hinabsteigend, von einem Amor geleitet; auch hier, wie gewöhnlich, Rhea schlafend;

endlich im fünften eine weibliche Figur, auf eine Urne gelehnt, neben einem Mann, welcher durch Tracht und Pedum als Hirt charakterisirt ist; wohl eher der Hirt Faustulus und eine Quellnymphe, als, wie andere wollten, Anchises und Venus. Hier ist Mars also ebenfalls herabsteigend, aber der Hintergrund würde allenfalls auch erlauben, nicht ein Schweben, sondern ein wirkliches Gehen auf dem Erdboden anzunehmen. — Hingegen ist dies Schweben wiederum sehr deutlich wiedergegeben auf einem Wandgemälde an den Thermen des Titus, *Terme di Tito*, *No. 30.* Müller-Wieseler *II*, *23*, *253a.* Rhea Silvia liegt an einem Felsen schlafend, hinter ihr der bärtige Gott des Schlafes, bezeichnet durch Mohnstengel und Fledermausflügel (wie es scheint); aus Wolken, aber nicht auf Wolken schwebend, kommt Mars herab, mit Helm, Schild und Lanze; ein Hirt entfernt sich von der Scene mit einem Gestus, der unklar ist und bald als Pantomine des Schreckens, bald als eine der Begierde gedeutet wird. Ganz ähnlich stellen mehrere geschnittene Steine die Scene dar; mehrere Exemplare führt Raoul. Rochette *a. a. O.* an, eins aus den *Impronte gemmarie dell' Inst. Cent. IV*, *87* ist bei Müller-Wieseler *a. a. O. 253* abgebildet. Hier ist das aus der Luft Herabschweben noch viel deutlicher und prägnanter dargestellt, als in den übrigen Denkmälern; dieser Mars kann geradezu als »*pendens*« bezeichnet werden. In ähnlicher Weise stellt endlich auch das Relief eines am Rhein gefundenen broncenen Kraters die Fabel dar, publ. von Urlichs im *Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinland I*, *48 ff.*, *Tafel I. u. II.*

Nach alledem kann es keinen Zweifel unterliegen, dass Mars, die Rhea besuchend, von den Künstlern in der Regel schwebend dargestellt wurde; und damit muss man zugleich anerkennen, dass die von Addison gegebene Erklärung der Juvenal-Stelle bei weitem besser ist, als die von L. vorgeschlagene. Dazu kommt nun noch, dass Sidon. Apoll. *Carm. II*, *395* als Darstellung eines Schildes anführt:

illius orbem
Martigenae, lupa, Tibris, Amor, Mars, Ilia complent.

Da haben wir die ganze Sage: Mars, von Amor geleitet, zur Ilia schwebend, und die Zwillinge mit der säugenden Wölfin am Tiber, als Schildschmuck; und diese Stelle widerlegt ebenso L's. Einwand, dass der Besuch des Mars bei der Rhea für einen Waffenschmuck sich nicht eigne, als er sein Bedenken wegen des Hysteron proteron aufhebt. Wenn daher der neueste Herausgeber des Juvenal, Weidner, offenbar erschreckt durch die Autorität L's., das »*pendentis*« erklärt: »*der Gott kommt herab*, *gestützt auf Schild und Speer*, *und befindet sich deshalb gewissermassen in der Schwebe,*« so ist diese Erklärung nach dem Gesagten unnöthig und davon ganz abgesehen auch absurd, denn erstens wird sich Mars nicht wie ein alter Mann auf Schild und Speer

stützen, und dann schwebt man nicht, wenn man sich auch darauf stützt. — Uebrigens ist zu bemerken, dass man im vorhergehenden Vers heute nicht nur nach dem von L. angeführten Schol., sondern auch nach der besten Hdschr., dem Pithoeanus, »*venientis*« für »*fulgentis*« liest, wodurch die Beziehung auf die dargestellte Situation noch deutlicher wird.

S. 95. Anm. Z. 43 ff. »*Was sonst — sehr geringes stehen.*« — Noch einfacher wohl ist die Annahme, dass hier kein eigentlicher Bildhauer oder Statuen gemeint sind, sondern ein Fabrikant von Thonfiguren; freilich heisst ein solcher sonst nicht *ἀγαλματοποιός*, wie hier, sondern *κοροπλάστης*.

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, dass beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, dass sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Dass die Poesie die weitere Kunst ist, dass ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; dass sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, dass man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1] Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den

[1] *Polymetis Dial. IX. p. 129.*

Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heisst es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[1] Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mussten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinet zu Berlin sehen kann.[2] Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen grössere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen *Biformis*, *Δίμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, dass die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[3] Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wussten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wussten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiten diese gemeinen Leute für ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet

1 *Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.*
2 *Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.*
3 *Polymetis Dial. VI. p. 63.*

sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, dass man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schliesset er daraus? Dass dem Dichter mehr erlaubt ist, als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schliessen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, dass in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[1] Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. »*Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstossungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.*«[2]

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indess mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Dichter sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muss ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen ent-

[1] *Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.*

[2] *Polymetis Dial. VII. p. 74.*

zücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal lässt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die ausser diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig sein muss, als der Zuneigung. Was Wunder also, dass sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, dass auch der Künstler, in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, ausser ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrösserter wilder Gestalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, dass wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. [1]

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse iugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui [*l. quae*] *noctis in umbra*
Divam, alios ignes maioraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sæva formidine cuncta replerit
Limina. [2]

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit grössern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muss, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will; so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

[1] *Argonaut. Lib. II. v. 102—106.*
[2] *Thebaid. Lib. V. v. 61—64* [*69*].

S. 103, Z. 14. »*Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner.*« — Diese Bemerkung Spence's ist nicht ganz richtig; häufig ist das wohl, namentlich in Beinamen, wie *βούκερως, ταυρόκερως, χρυσόκερως* wird Bacchus so bezeichnet, aber man kann keineswegs sagen, dass dies meistentheils der Fall ist. Ueber Darstellungen des gehörnten Bacchus vgl. den nächsten Abschnitt.

S. 104, S. 10 — 16. »*Ein solcher Zusatz — beigeleget wird.*« — Hier ist L. im Unrecht: das Diadem ist an den Statuen des Dionysos keineswegs selten, vielmehr ein sehr gewöhnliches Attribut. Freilich

hat man früher viele solche diademgeschmückte Dionysos-Büsten verkannt und anders benannt, z. B. Ariadne, Plato u. s. w.

S. 104, Z. 21. »*Δίμορφος*,« bei Diodor. *IV*, *5*; dieser Beiname bezieht sich aber nicht nur auf die Hörner des Gottes, sondern überhaupt darauf, dass er in mehrfacher Bildung erscheint, worauf auch noch mehr das Beiwort *αἰολόμορφος* hindeutet. Vgl. Gerhard, *Griech. Mythol.* §. *451*, *1*.

S. 104, Z. 25—27. »*Minerva und Juno — Spence.*« — Ueber blitzende Gottheiten haben gehandelt Winckelmann in den *Denkm. d. K. I*, *1*, *2*; Wieseler in den *Jahrb. d. Ver. f. Alterthumsfr. im Rheinl. 1844*, *S. 352*; Overbeck in den *Abh. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Bd. X. 1865*, *S. 45 ff.* Darnach ist feststehend, dass auf Denkmälern nicht nur Athene und Hera, sondern auch Apollo, Ares, Dionysos, Hephaestos, Pan, Herakles, Kybele, Eros blitzschleudernd vorkommen.

S. 105, Z. 4 — S. 107, Z. 32. »*Statius und Valerius*« — bis zu Ende des Kap. Gegen diese, die Auffassung der Götter von Seiten der Dichter und von Seiten der Künstler behandelnde Erörterung, macht Herder im Abschn. 11 verschiedene, zum Theil begründete Einwendungen. Wenn eine himmlische Figur Theil nehme an irgend einer Handlung, so trete an Stelle der emblematischen Mythologie die historische, und die Gestalt sei nicht mehr durch das, was sie ist, kenntlich, sondern durch das, was sie thut. Stelle der Künstler Götter und geistige Wesen allein oder höchstens in einer intransitiven Handlung dar, dann seien sie allerdings personificirte Abstracta, Charakterfiguren, aber nur aus Nothwendigkeit, damit sie kenntlich seien. Die besondere Bildung (der Typus, wie wir heute sagen) von jeder Gottheit sei aber dabei nicht immer ein innerer Charakterzug ihres abstracten Wesens, sondern sehr oft auch ein von Dichtern (und von Künstlern, wie wir hinzufügen müssen) einmal beliebtes und festgesetztes äusseres Kennzeichen. Die Götter seien nicht bloss Abstracta, sondern himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzten, aber nicht da seien, um diese oder jene Idee in Figur zu zeigen. Es seien also die Götter beim Dichter nicht bloss handelnde Wesen, die ausser ihrem allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände hervorstechen können, wie L. sagt (S. 105, Z. 28 ff.), sondern diese andern Eigenschaften und Affecte seien ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abstrahirt werden könnte, sei ein späterer, untergeordneter Begriff. Hier geht Herder entschieden zu weit. Er meint also, die Dichter hätten die Mythologie erfunden und bestimmt; aus dem, was sie die Götter in ihren Erfindungen handeln liessen, abstrahire man dann den allgemeinen Charakter dieser Götter. Aber dem ist doch wohl nicht so. Zugegeben selbst, dass

die Mythologie, grossen Theils wenigstens, eine Schöpfung der Dichter resp. des dichtenden Volksgeistes ist, so schöpft doch der Dichter nur aus dem, was er im Volksbewusstsein bereits lebendig vorfindet: die Sagen bilden sich nicht ganz von selbst, sie knüpfen an das bereits Vorhandene an. Sobald das Volk eine Mehrheit göttlicher Wesen hat, ist jede darunter für dasselbe Repräsentant einer bestimmten Idee und hat dadurch eine bestimmte Charakteristik, und von dieser darf der, neue Mythen bildende Dichter unter keinen Umständen abgehen. Die Götter haben also in der That, wie L. sagt, zunächst und vor allen Dingen einen allgemeinen Charakter, und in den meisten Fällen entsprechen ihre Handlungen diesem allgemeinen Charakter; nur dass hier und da natürlich je nach dem Mythus andere Eigenschaften und Affecte hervortreten und jenen allgemeinen Charakter stellenweise verdecken oder verdunkeln können.

Andrerseits aber hat Herder Recht, wenn er sagt, L. schränke die bildende Kunst zu sehr ein; dem bildenden Künstler müsste der mythische Cyclus sehr eng werden, wenn ihm alle historischen und dichterischen Situationen untersagt würden, wenn man ihm nur erlaubte, personificirte Abstracta zu suchen und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstracte Idee des Charakters vorkäme, verböte. L. erlaubt es zwar dem Künstler, in zusammengesetzten Handlungen Gottheiten als handelnde Wesen einzuführen, aber ihre Handlungen müssen ihrem Charakter nicht widersprechen. Nun ja, der Künstler darf freilich z. B. keine verliebte Athene darstellen, oder einen furchtsam sich verkriechenden Mars u. s. w., aber darf das denn der Dichter? L. citirt in diesem Stück Beispiele aus Valerius Flaccus und Statius, die uns eine zürnende Venus schildern; sie dürfen das, denn Zorn ist doch nicht etwas, was dem Wesen der Venus so absolut zuwider ist: zornig könnte jede Gottheit dargestellt werden, es müsste denn eine Personification der Sanftmuth selbst sein. Warum soll der Künstler die Venus nicht so darstellen? — Freilich nicht so grass mit den verzerrten Zügen, welche Valerius Flaccus z. B. einmischt, aber warum nicht zürnend, sobald nur das Mass der Schönheit beim Ausdruck des Zorns nicht überschritten wird? Weil der Künstler sie in diesem Augenblicke durch nichts als Venus kenntlich machen kann, meint L. Für wen kenntlich? müssen wir fragen. Für den antiken Beschauer ist sie schon kenntlich durch ihren ganzen, auch im Affect des Zornes kenntlichen Typus, meist noch ausserdem durch ihr Diadem, ganz abgesehen davon, dass man bei ihm Bekanntschaft mit dem Sujet voraussetzen muss; und für den modernen, der sich nicht in die antike Kunstsprache eingewöhnt hat, für den ist auch eine nicht zürnende Venus nichts anderes als ein liebreizendes Weib, aber nicht die von vornherein als solche kenntliche Göttin der Liebe und Anmuth selbst. L. steckt also in der That die Grenzen der bildenden Kunst hier zu

eng. Wenn die Mythologie und die Dichter göttliche Wesen schildern, so dürfen sie, wie gesagt, sich nicht zu sehr in Widerspruch setzen mit deren gewöhnlichem Charakter; eben so wenig darf es der Künstler. Aber dass er die Götter nur und allein in Situationen vorstellen soll, die ihrem hergebrachten und allgemeinen Charakter entsprechen, dem kann ich nicht beistimmen. Die alten Künstler scheuen sich freilich, den Vater Zeus selbst in den bedenklichen Situationen seiner vielen Liebschaften darzustellen: aber auch die Sage lässt ihn ja da gewöhnlich die äussere Erscheinung des Donnerers ablegen. Aber die Künstler scheuen sich nicht, die Artemis beim Endymion darzustellen, obschon der dem schönen Schläfer verstohlen aufgedrückte Kuss dem gewöhnlichen Charakter unnahbarer Keuschheit der jungfräulichen Göttin wenig entspricht. Was der Mythus sich erlaubt, das kann sich, in den meisten Fällen wenigstens, auch der bildende Künstler erlauben, vorausgesetzt, dass das Sujet sich überhaupt zu bildlichen Darstellungen eignet. Nur vom hergebrachten Idealtypus darf der Künstler sich nicht entfernen, wenn er nicht unverständlich werden will. Wollte er — allerdings kann man dies erst von einer Zeit sagen, da die verschiedenen Göttertypen durch die Kunst bereits feste Norm erhalten hatten, — wollte er z. B. den Zeus als Jüngling, den Apollo als bärtigen Mann, die Demeter jungfräulich, die Artemis als üppige Matrone darstellen, dann würde niemand mehr in den dargestellten Figuren die betreffenden Gottheiten erkennen. Grenzen sind dem Künstler natürlich in Behandlung der Götter gesteckt, aber keineswegs so sehr viel engere, als dem Dichter. Auch der Künstler darf Gottheiten in mythologischen Scenen handelnd einführen und sie hier und da in einer Handlung darstellen, welche ihrem hergebrachten Charakter nicht völlig entspricht; nur werden wir von ihm verlangen, dass er dabei uns immer die Gottheit selbst noch kenntlich bleiben lässt und die Abweichung von ihrem Grundcharakter hinreichend durch die Wahl der Situation motivirt.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muss man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äusserlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äusserlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung

bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[1] mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, liess dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[2] so ist dieses vielleicht ein Beweis, dass es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, dass auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur

[1] *Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.*

Serta Patri, iuvenisque comam vestesque Lyæi
Induit, et medium curru locat; æraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus

Das Wort *tumeant*, in der letzten ohn einen Zeile, scheint übrigens anzuzeigen, dass man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

[2] Der sogenannte Bacchus in dem mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, *Suppl. aux. Ant. T. I. p. 254*) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Grossen sagt (*Protrept.* [*IV*, *54*] *p. 48. Edit. Pott.*) *Ἐβούλετο δὲ καὶ Ἀλέξανδρος Ἄμμωνος υἱὸς εἶναι δοκεῖν, καὶ κερασφόρος ἀναπλάττεσθαι πρὸς τῶν ἀγαλματοποιῶν, τὸ καλὸν ἀνθρώπου ὑβρίσαι σπεύδων κέρατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, dass ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, dass die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines götthchen Ursprungs zu sein glaubte.

hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indess unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der anderen Art finden, so wünschte ich, dass man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein blosses Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, dass sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, dass dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden die Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, dass dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, dass es auch weder die Religion, noch sonst eine ausser dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu grossem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden. [1]

[1] Als ich oben behauptete, dass die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, dass die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiss nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder gross, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, dass die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (*Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn*) [*L. VII, 25, 4. p. 589 K.*]. Ich hatte eben so wenig vergessen, dass man

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluss der Religion auf die Kunst zu gross vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, dass Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schliessen, dass es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und das alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstellte.[1] Eine seltsame Folge! Verlor

Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (*Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48*). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (*Tabl. 151 Musei Etrusci*), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschliessen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschliessen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Diese stossen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, dass sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, lässt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die wie Catull sagt, *expirantis præportat pectoris iras*. [*Carm. 64, 194.*] — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Carniole in dem Stoschischen Cabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der sch. Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malerei S. 222). Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiss gemacht, weil er nicht gefunden, dass die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (*Descript. des Pierres gravées p. 84*). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (*Les Césars de Julien p. 44*), nicht dafür, sondern für eine Hecate *triformis;* denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es ist sonderbar, dass eben diese auch in blossen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniss haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, dass sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen liessen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.

[1] *Polymetis Dial. VII. p. 81.*

der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, dass sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Misshandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, dass er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[1] auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, dass er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, dass es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[2] Dass

[1] *Fast. lib. VI. v. 295—98.*

Esse diu stultus Vestæ simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (*v. 259. 60.*) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

[2] *Fast. libr. III. v. 45. 46.*

Sylvia fit mater: Vestæ simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — *Manibus vittas, Vestamque potentem,*
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors [*Aen. II, 296*], nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muss die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

sogar in den Tempeln, welche die Göttin ausser der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines *Pontificis Vestæ* gedacht wird.[1] Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem blossen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[2] Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[3] Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, dass weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[4] Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.[5] Zugegeben, dass es uns jetzt schwer wird, eine blosse Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, dass sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wusste selbst nicht recht, was er sah.[6]

1 *Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.*

2 *Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.* [*L. II, 35, 2 p. 194 K.*].

3 *Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.* [*L. I, 18, 3*].

4 *Polyb. Hist. libr. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.*

5 *Plinius lib. XXXVI. sect. 4.* [§. 25] *p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis.* Diese Stelle muss Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (*de Vesta cap. 3*) schrieb: *Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.* Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, dass auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung.

6 *Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12.* *Τὴν γῆν λέγουσιν Ἑστίαν, καὶ πλάττουσι αὐτὴν γυναῖκα, τύμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδὴ τοὺς ἀνέμους ἡ γῆ ὑφ' ἑαυτὴν συγκλείει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Ἑστία* eben dieses. »*Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.*« Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, dass ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, dass ihre Figur damit übereinkomme; *σχῆμα αὐτῆς τυμπανοειδὲς εἶναι.* (*Plutarchus de placitis Philos. cap. 10* [*p. 895 D.*] *id. de facie in orbe Lunæ*). Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wusste vielleicht,

was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anderes dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. *Tympana* waren aber auch eine Art von Rädern:

> *Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris*
> *Agricolæ* —

(*Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.*) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (*Ad Tabulam Iliadis p. 334*), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

S. 110, Z. 1 — S. 112, Z. 31. »*Wenn man in einzelnen — gezogen worden.*« — Der Einfluss, den die Religion auf die Kunst ausgeübt hat, ist ganz unleugbar. Man braucht nicht bloss an die griechische Kunst zu denken, man erinnere sich an die ägyptischen Denkmäler, deren steifer, alterthümlicher Charakter aus religiösen Gründen Jahrhunderte, Jahrtausende hindurch festgehalten wurde, selbst als die Technik schon bei weitem vervollkommneter war; man denke an die Schöpfungen vorderasiatischer oder spätrömischer Kunst, wo gehäufte Symbolik, abenteuerlicher Synkretismus die widernatürlichsten, unschönsten Denkmäler hervorbrachte, oder an die byzantinische Kunst, die in conventionellem Zwang (wobei freilich auch noch andere als religiöse Motive thätig waren), vollständig verknöcherte. Aehnliche Erscheinungen bietet uns die griechische Kunst dar. Wenn wir die griechische Plastik in den ersten Jahrhunderten so ziemlich auf derselben Stufe stehen bleiben sehen, wenn wir beobachten, wie langsam anfangs der Fortschritt zu freierer Entwicklung erfolgt, so ist daran nicht zum mindesten Theil die religiöse Satzung Schuld, welche gewisse conventionelle Formen von Geschlecht zu Geschlecht vererbte. Der sog. archaische Stil, von dem uns noch eine beträchtliche Zahl Denkmäler erhalten ist, ist ja ursprünglich eine Entwicklungsstufe der Kunst; dass aber diese Vorstufe künstlich am Leben erhalten wird, dass es ausser dem archaischen auch noch einen sog. archaisirenden Stil giebt und dass in diesem Stil bis in die christliche Zeit hinein gearbeitet wird, daran ist (abgesehen von einer Zeit, wo derartige Denkmäler aus Sucht nach Alterthümelei beliebt waren) vornehmlich die Religion resp. der Cultus Schuld. Wenn ein altes Cultusbild durch Brand oder sonstwie unterging und durch ein neues ersetzt werden sollte, wenn eine auswandernde Colonie die Gottheit der Mutterstadt im Abbilde nach der neuen Heimat mitnehmen wollte, dann wurde das alte Bild auf das getreuste reproducirt, in der vor Jahrhunderten üblichen Art der Technik, nicht wie es der augenblicklichen Stilart oder Technik entsprach. Besonders charakteristisch dafür ist eine Anekdote, welche von dem Bildhauer Onatas (um Ol. 78) Pausanias berichtet (*VIII, 42*). Zu Phigalia in Arkadien befand sich seit alter Zeit ein Holzbild der Demeter Melaina, welches folgende seltsame Gestalt hatte: »die Göttin sass auf einem Stein und hatte weibliche Bildung, mit

Ausnahme des Kopfes. Kopf aber und Haare hatte sie von einem Pferde; Bilder von Schlangen und anderem Gethier waren an den Kopf angewachsen. Sie war mit einem Rock bis auf die Fussspitzen herab bekleidet; in der einen Hand hielt sie einen Delphin, in der andern eine Taube. Dieses Bild verbrannte, und die Erneuerung desselben, sowie die ganze Verehrung der Göttin unterblieb so lange, bis bei Misswachs der Felder die Pythia auf Wiederherstellung drang. Jetzt forderten die Phigalier den Onatas auf, ihnen um jeden Preis ein neues Bild der Göttin zu machen. Damals nun fand dieser Künstler eine Zeichnung oder eine Copie des alten Xoanon; meistens aber, wie man sagt, machte er nach Traumerscheinungen den Phigaliern ein neues Bild.« Wie dieses beschaffen war, weiss Pausanias nicht anzugeben, da auch diese Statue zu seiner Zeit nicht mehr vorhanden war; es scheint aber, dass Onatas den alten Typus zum Theil beibehielt, zugleich aber auch den Anforderungen der Kunst seiner Zeit gerecht zu werden bemüht war, und da er dies nicht so ohne weiteres thun durfte, weil der Aberglaube darin eine Verletzung religiöser Satzung erblickt hätte, suchte er diese Veränderung zu rechtfertigen, indem er göttliche Eingebung im Traume vorgab. (Vgl. darüber Brunn, *Griech. Künstler I, 91 u. 121 fg.*; Welcker, *Griech. Götterlehre II, 493 fg.*) Nun darf freilich nicht unerwähnt bleiben, dass die Wahrheit dieser Erzählung starken Bedenken unterliegt; Preller (*Demeter und Persephone S. 137*) hat sie ganz für erfunden erklärt, Welcker *a. a. O.* und Overbeck (*Plastik I², 204 N. 53*) die Existenz des alten Bildes bezweifelt. Am eingehendsten ist die Geschichte kritisirt worden von Petersen, *Krit. Beitr. z. ältest. Gesch. d. Gr. Kunst, Ploen 1871, S. 35 ff.* (womit zu vgl. desselben Abhandlung *de Cerere Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide disputatio, Dorpat 1874*); derselbe erklärt sie für von Anfang bis zu Ende erdichtet und sucht mit ihr auch die ganze bisherige Annahme vom hieratischen Zwang der Kunst als unbegründet nachzuweisen. Eine eingehende Besprechung seiner sehr umfangreichen Deduction würde uns hier zu weit führen, zumal gerade betreffs der ältesten griechischen Kunst die Meinungen augenblicklich sehr im Fluss sind; doch bleiben meiner Ansicht nach sowohl hinsichtlich der Demeter Melaina noch verschiedene Bedenken der Petersen'schen Meinung gegenüber bestehen, als ich andererseits die Annahme des hieratischen Zwanges noch nicht für beseitigt halten kann. Auf beides finde ich vielleicht an einem anderen Orte Gelegenheit zurückzukommen. Jedenfalls bleiben auf anderen Gebieten und in der Kunst anderer Völker noch genug Belege dafür übrig, dass die Religion den Künstlern oft hemmende Fesseln anlegte; worüber man freilich auch nicht vergessen darf, dass gerade die Religion wieder es war, welcher die Kunst ihre erste Anregung, der sie ihre dankbarsten Motive verdankte.

Derartige Werke also, wie die Demeter Melaina, oder wie die

eine ähnliche Missgestalt zeigende Diana von Ephesus, können natürlich nicht in Anschlag gebracht werden, wenn man Regeln über die Kunst aufstellen und aus Kunstwerken abstrahiren will; und so weit hat L. Recht, wenn er diese Figuren zurückweist. Aber L. geht damit denn doch etwas zu weit, wenn er sagt: »*alles woran sich merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredung zeigen, verdient den Namen Kunstwerk nicht*« (S. 112, Z. 8). Erstens müsste dann eine ganze Zahl der bedeutendsten Werke aller Meister von vornherein von der Betrachtung ausgeschlossen werden. Sehen wir die Verzeichnisse der uns bekannten Bildwerke der alten Bildhauer durch, wie viele davon haben religiösen Zwecken gedient! Sind diese alle deswegen ausgeschlossen? — Freilich nicht jede in einem Tempel aufgestellte Götterstatue war ein Cultusbild; im Gegentheil, die am meisten verehrten Gnadenbilder waren alte Xoana, Denkmäler längst vergangener Zeiten, bei denen man nicht einmal mehr den Bildhauer kannte oder die man gar dem mythischen Daedalus zuschrieb. Aber sehr vielfach waren doch auch solche alte Holzbilder nicht da und die Werke neuerer Künstler vertraten ihre Stelle; und auf diese sollte man deswegen nicht Rücksicht nehmen, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet hat, weil sie ein blosses Hülfsmittel der Religion war? Was, muss man wieder fragen, bleibt dann da übrig? Fast alle alten Künstler arbeiteten auf Bestellung; und wenn Phidias den Zeus oder die Athena fertigt, so ist er dabei auch nicht ganz frei in der Darstellung seines Stoffes, auch er muss sich der von der Religion gegebenen Satzung fügen, muss seinen Göttern die althergebrachten Attribute, den althergebrachten Typus geben; nur die Ausführung, die Gestaltung des Typus ist Werk seiner frei schaffenden Phantasie. Unmöglich kann L. gemeint haben, dass solche Werke nicht zu Beweisen beizubringen seien; er selbst führt ja verschiedene solcher religiösen Zwecken dienender oder aus religiösen Anlässen hervorgegangener Werke bei seinen Argumentationen an. Wenn er aber diese Werke nicht ausschliesst, wo liegt dann die Grenze? Wo ist der Punkt, wo der Künstler aufhört, selbständig zu schaffen, und wo er anfängt, nur der religiösen Satzung zu folgen? wo sein Kunstwerk aufhört ein freies Kunstwerk zu sein?

Zweitens: sehen wir uns unter den erhaltenen Werken um: wer ist da im Stande zu bestimmen: dies Werk darf nicht zum Beweise herangezogen werden, weil es der Künstler »nicht als Künstler, nicht freiwillig« gemacht hat? — Wer kann sich erdreisten zu sagen: diese Statue ist einmal Tempelbild gewesen, hat religiösen Zwecken gedient und ist nach religiösen Satzungen gearbeitet worden, jene aber nicht? — Nur in einigen wenigen, vereinzelten Fällen wird das möglich sein, in der Mehrzahl der Fälle unmöglich, wenn wir auch mit Sicherheit annehmen können, dass die bei weitem überwiegende Mehrzahl der uns erhaltenen Statuen profanen Zwecken diente.

Aber auch wenn wir diese Sonderung vornehmen wollten oder könnten, wenn wir alle religiösen Zwecken dienenden Kunstwerke absondern und nur die profanen in das Bereich der Beurtheilung ziehen, auch da werden wir unter diesen auf eine grosse Menge stossen, welche, trotzdem hier der Künstler frei und ohne hieratischen Zwang arbeitete, ganz vollkommen jenen andern entsprechen. Ich habe schon erwähnt, dass man im hieratischen oder archaistischen Stil arbeitete, nicht blos aus religiösen Gründen, sondern vielfach auch, weil es Modesache war. Wie soll man sich nun da verhalten? Dies archaistische Kunstwerk soll nicht zur Beurtheilung hinzugezogen werden, weil der Künstler gezwungen war, es in diesem Stil zu bilden; jenes andere, ebenfalls archaisirende soll aber herangezogen werden dürfen, weil hier kein solcher Zwang vorlag, weil es der Künstler — nehmen wir an, aus eigner Liebhaberei, oder nehmen wir an, auf den Wunsch eines alterthümelnden Bestellers — so gearbeitet hat? — Der Widerspruch liegt offen zu Tage.

Wie sollen wir uns nun in diesem Dilemma verhalten? Sollen wir mit L. eine ganze Reihe von Kunstwerken ausschliessen oder sollen wir alle in das Bereich der Betrachtung ziehen? — Wenn es sich um archäologische Fragen handelt (und das sind ja die von L. in diesem Abschnitt behandelten), dann verfährt der Archäologe von heute noch gerade so, wie der »Antiquar,« von dem L. spricht. Alles in der That, woran sich die Kunst zeigt, darf bei archäologischen Fragen in das Bereich der Forschung gezogen werden, alles ohne Ausnahme. Aber — und das ist im Grunde dasselbe, was L. dabei begehrte und was damals noch keinem Archäologen (ich nehme Winckelmann aus) zu thun einfiel: man muss bei jedem Kunstwerke, ehe man es zum Beweise heranzieht oder Folgerungen und Schlüsse daraus macht, fragen: welcher Zeit verdankt es seine Entstehung, welche Umstände scheinen dabei mitgewirkt zu haben, welcher Classe von Denkmälern gehört es überhaupt an? — Und erst, wenn man sich darüber klar geworden, erst dann kann man mit dem Kunstwerk je nach der Stellung und Bedeutung, welche ihm durch die Beantwortung der Fragen gegeben worden ist, operiren. Das ist einer der Hauptunterschiede der heutigen Archäologie von der damaligen, dass der »Antiquar« aus L's. Zeit durcheinander und ohne Wahl etruskische Urnen, römische Sarcophage, griechische Vasenbilder, Münzen, Gemmen u. s. w. citirte und zu seinen Argumentationen benutzte. Dass dies nicht angehe, das fühlte L. mit seinem gewöhnlichen Scharfblick vollständig heraus, und darum weist er wiederholt darauf hin, dass der »Kenner« gar manchen Beleg, welchen ihm der »Antiquar« vorwiese, zurückweisen müsste; nur durfte die Theorie nicht so einseitig für die Religion allein und nicht in so crasser Weise aufgestellt werden, wie L. das gethan hat.

S. 111, Z. 6 — S. 112, Z. 2. »*Bacchus stand — verunreinigt war.*« —

Dass Bacchus überhaupt auch gehörnt dargestellt worden sei, leugnet L. nicht und kann es auch nicht leugnen; es ist das, abgesehen von den Denkmälern, auch literarisch bezeugt durch Athen. *XI, 476 A,* welcher die Darstellung des Dionysos mit Hörnern, *κερατοφυής,* daher ableitet, dass man in alter Zeit aus Hörnern getrunken habe, während wohl nicht daran zu zweifeln ist, dass diese eigenthümliche Bildung nur symbolisch ist für den Stier selbst. Der Stier, der wegen seines wilden und stürmischen Wesens sowie wegen seiner bedeutenden Zeugungskraft auch mit Poseidon und den Flussgöttern in Verbindung steht, war beim Dionysos nicht nur ein gewöhnliches Opfer, sondern Dionysos selbst wurde, namentlich bei den mystischen Culten, nicht selten als Stier oder in stierartiger Bildung gedacht, als *ταυρόμορφος, βουγενής*, und demgemäss wurde er nicht nur andeutungsweise mit Stierhörnern oder mit einer Stierhaut als Bekleidung dargestellt, sondern auch direct als Stier selbst. Es ist aber keineswegs richtig, wenn Lessing meint, dass Bacchus »*in allen seinen Tempeln*« mit Hörnern dargestellt war; es war das nur eine besondere Art seines Typus, welche, wie gesagt, namentlich mit mystischen Diensten zusammenhing. L. meint nun, nur Tempelbilder des Bacchus seien mit Hörnern dargestellt gewesen, der freie Künstler habe die Hörner weggelassen. Wenn keine Statue eines Bacchus mehr da sei (denn eine dafür erklärte will er lieber zu einem Faun machen), so komme das wohl daher, dass in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gerade die Tempelstatuen fast alle dem frommen Fanatismus zum Opfer gefallen wären.

Durchmustern wir, um diese Ansicht beurtheilen zu können, die noch erhaltenen Darstellungen des gehörnten Bacchus. Eine solche hat L. bereits im vorigen Abschn. angeführt (S. 104, Z. 10 ff.), jetzt im Berliner Museum, abgeb. bei Hirt, *Bilderb. S. 76, 2.* Lessing sagt, dass die Hörner hier am Diadem befestigt wären: das ist aber nicht der Fall, vielmehr wachsen sie oberhalb der Stirnbinde aus der Stirn selbst heraus. Dass dieser Kopf (welcher von grünem Basalt ist, also jedenfalls der Kaiserzeit entstammt) keinen Satyr, sondern den Dionysos selbst vorstellt, ist durch die edle Bildung des Antlitzes, welches keine Spur des Satyrhaften zeigt, hinlänglich sicher. — In anderer, weniger ostensibler Weise sind die Hörner sichtbar an einer capitolinischen Büste, abgeb. bei Winckelmann, *Monum. ined. No. 55,* Müller-Wieseler *II, 33, 375.* Der ausserordentlich schöne Kopf ist mit Stirnbinde und Epheukranz geschmückt; unter den Haaren am Vorderkopf sind die Hörner versteckt. Da man diese früher übersah und die Bildung der Gesichtszüge etwas Weibliches hat, wurde diese Büste erst Leukothea oder Ariadne genannt, bis Meyer in den *Propyläen II, 1, 63* (auch zu Winckelmann *IV, 233 Eisel.*, und *Gesch. der Kunst I, 301. II, 243 Anm. 314*) die richtige Deutung gab. — Sehr verschieden

im Ausdruck ist eine Marmor-Herme des Museo Pio-Clementino, *Tom. VI, tav. 6 No. 1.* Hirt *a. a. O. Taf.* X, *3. S. 79.* Müller-Wieseler *II, 33, 576:* »*Wie bei einem Faun liegen hier die Haare etwas struppig um die Stirn; die Augen sind gekniffen, die Oberlippe in die Höhe gezogen. So schön die Gesichtsbildung sonst auch ist, würde man den Kopf doch, dem Ausdruck nach, für den eines Satyrs halten, wenn er spitze Ohren hätte; da dies aber nicht der Fall, müssen wir ihn als Bacchus erklären. Die Hörner sprossen nicht an der Stirn, sondern zwischen den Haaren hervor, auch läuft das bacchische Diadem nicht über die Stirn, sondern gürtet den Kopf hinter den Hörnern, und die breiten flatternden Enden hängen über die Achseln herab.*« — Eine ganz ähnliche Herme der Villa Albani erwähnt Hirt, *Bilderb. S. 79:* »*die Stelle der Hörner aber, welche, wie es scheint, ursprünglich von einer anderen Materie und eingesetzt waren, hat man jetzt angefüllt und mit Haarlocken ergänzt.*« Der Kopf trägt die falsche Bezeichnung Corinna.

Ausserdem erscheint Dionysos gehörnt auf einem Vasenbilde (Gerhard, *Ant. Bildw. T. 59.* Müller-Wieseler *II, 36, 425*), obgleich da die Hörner nicht von allen Herausgebern erkannt werden, und auf einer kleinasiatischen Münze (Gerhard *a. a. O. Taf. 311, 20.* Müller-Wieseler *II, 33, 377*), wo man ebenfalls nicht sicher darüber ist. Deutlich hingegen haben wir den bärtigen, stierhörnigen Dionysos auf einer boeotischen Münze, Müller-Wieseler *a. a. O. 378*; während eine ebenfalls bei Müller-Wieseler *379* abgebildete Gemme, welche einen bärtigen Kopf mit Stierhörnern und hochsitzenden Stierohren zeigt, wohl kaum den Dionysos darstellt; die Wildheit im Gesicht, der struppige Bart sprechen eher für ein satyrhaftes Wesen.

Was folgt nun aus diesen Beispielen? — Sollen wir annehmen, dass jene Marmorbüsten oder Hermen (von den übrigen Denkmälern sehe ich ab, da Lessing diese Denkmälerclassen in der Anm. auf S. 113 fg. ausdrücklich ausnimmt) alle gottesdienstliche Zwecke gehabt haben, »*Spuren gottesdienstlicher Verabredung zeigen*« (S. 112, Z. 9)? Das wäre gewaltsam und durch nichts gerechtfertigt. Dann bleibt uns aber nichts übrig, als zuzugeben, dass die alten Künstler auch freiwillig den Bacchus mit Stierhörnern dargestellt haben, obgleich, wie Lessing sagt, »*natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt sind und nur Wesen zieren, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Mensch und Thier ertheilte*« (S. 111, Anm. Z. 16). Das ist im allgemeinen richtig; wenn wir an Pane, Satyrn, Kentauren u. s. w. denken, wo die Vermischung von Mensch- und Thiergestalt am deutlichsten hervortritt, so haben wir da auch Wesen von solcher Mittelstellung; andrerseits finden wir aber auch den mit Widderhörnern versehenen Zeus Ammmon auf Denkmälern sehr häufig; und um auch der neuern Kunst ein Beispiel zu entnehmen,

erinnere ich an den berühmten Moses des Michel Angelo, aus dessen Stirn ebenfalls zwei kleine Hörner hervorspriessen. — Wie lässt sich dies nun mit den künstlerischen Gesetzen vereinigen? — Ich glaube, dass wir L's. Tendenz am besten fassen und ihr dann auch vollkommen beistimmen können, wenn wir sagen: wenn Künstler eine derartige Entstellung der menschlichen Natur, wie die oben angeführten, gewählt haben, so haben sie das nicht aus künstlerischen Gründen gethan, sondern aus religiösen; nicht immer aus religiösem Zwang, denn es stand ihnen ja oft frei, einen andern Typus zu wählen, sondern weil sie versuchen wollten, auch einen an und für sich unkünstlerischen Gedanken möglichst künstlerisch zu gestalten und dem Beschauer durch die Schönheit ihrer Ausführung die Verletzung des künstlerischen Princips vergessen zu machen.

S. 114, Z. 14—18. »*Numa wollte — daraus verbannte.*« — Im Innern des Tempels war allerdings kein Bildniss; im Vestibulum des Tempels hingegen stand allerdings eine Statue der Vesta, und vor dieser Bildsäule wurde i. J. 82 v. Chr. der berühmte Rechtsgelehrte Qu. Mucius Scävola von den Marianern niedergehauen, wie Liv. *Epit. libr. LXXXVI* und Cic. *Nat. Deor. III, 32* berichten.

S. 115, Z. 7—21. »*Aber hatten*« — bis zu Ende des Abschn. In ältester Zeit hat es wohl allerdings keine Bildnisse der Hestia gegeben und das Herdfeuer hat ihre Stelle ersetzt. Aber mit der Zeit fing man an, auch diese mächtige Göttin unter der Gestalt einer würdigen Matrone sich zu vergegenwärtigen; ausser den von Lessing angeführten Statuen werden erwähnt eine Hestia zu Olympia, eine andere zu Paros, welche von Tiberius nach Rom gebracht und im Tempel der Concordia aufgestellt wurde. (Pausan. *V, 26, 2.* Dio Cass. *LV, 9*). Aber die erhaltenen Kunstdarstellungen sind sehr selten und ihr Typus durchaus nicht feststehend; namentlich in der griechischen Kunst vermögen wir einen solchen nicht zu erkennen. Nur so viel wissen wir, dass sie entweder sitzend oder ruhig dastehend abgebildet wurde, da ihr ganzes Wesen Ruhe und Stetigkeit war. In den Gruppen der zwölf Götter oder in ähnlichen Götterversammlungen sehen wir sie ebenfalls bald stehen, bald sitzen, mit einem Scepter in der Hand oder einer Opferschale. Wenn uns aber hier durch ihre Umgebung die Deutung erleichtert wird, ist dieselbe bei Einzelfiguren sehr erschwert. Eine einzige Statue wird mit ziemlicher Sicherheit als Hestia gedeutet (obgleich auch hier Conze, *Heroen und Göttergestalten S. 25* meint: »*ganz ohne Erweis der Richtigkeit*«), die sog. Vesta Giustiniani, jetzt im Besitz des Fürsten Torlonia, abgeb. Müller-Wieseler *II, 30, 338*[a] u. s. ö. Die ganze Gestalt ist durch ein einfaches, in langen, parallelen Falten bis zu den Füssen herabfallendes und diese ganz verdeckendes Gewand gehüllt; auch über die Brust fällt glatt und ruhig ein Tuch

herab; ein Schleier bedeckt den Hinterkopf und die Schultern. Die Züge des Gesichts sind ernst, fast streng: die ungescheitelten Haare fallen schmucklos tief in die Stirn hinein. Während sie die rechte Hand in die Seite stemmt, deutet sie mit der linken nach oben, »*nach dem Himmel, dessen Allgegenwart im heiligen Feuer des Herdes sie selbst bedeutete*« (Preller, *Gr. Mythol. I*², *333*), worin andere eine Hindeutung auf die lodernde Flamme sehen wollten, während die Geberde wohl nur die ernsthafter Mahnung sein soll. Beachtenswerth ist, dass diese Statue wegen ihrer fast hermenartigen Bildung (die untere Hälfte mit den steifen Gewandfalten gleicht beinah einer cannelirten Säule) für ein Cultusbild aus einem griechischen Tempel oder Prytaneum gehalten wird (Braun, *Kunstmyth. Taf. 33*), ja dass Welcker sie sogar für dieselbe hielt, welche Tiberius den Pariern wegnahm (*Arch. Ztg. f. 1855, S. 155*). Ueber den römischen Typus der Vesta, den wir vornehmlich aus Münzen der Kaiserzeit kennen, vgl. Conze *a. a. O.* Zu einem ganz festen Typus ist aber auch die römische Kunst nicht gelangt; charakteristisch bleibt nur der Schleier, während Stellung und Attribute sehr wechseln.

Mit der am Schluss erwähnten Stelle des Codinus, eines byzantinischen Gelehrten aus dem 15. Jahrh., ist nicht viel anzufangen; es liegt wohl eine Identificirung der Hestia mit der Ge oder Rhea vor, und überhaupt ist auf diese späte Notiz weiter kein Gewicht zu legen.

Anmerkungen. S. 111, Anm. 1, Z. 10. Lessing bezieht sich hiermit auf die S. 103, Z. 18 mitgetheilte Vermuthung von Spence, dass die Hörner wegen ihrer Kleinheit häufig an Kunstwerken unter Trauben und Epheublättern sich versteckt haben mögen. Dass Lessing aber hier im Unrecht ist, dass die Hörner in der That klein gebildet wurden und dass sie oft, wenigstens unter den Haaren, kaum bemerkbar sein konnten, haben die oben angeführten Denkmäler genügend gezeigt; auch darf man aus dem Wort *tumere* wohl kaum auf besondere Grösse schliessen.

S. 112, Anm. 1. Lessing führt hier seine S. 24, Z. 25 ausgesprochene Behauptung, dass die Alten keine Furien gebildet hätten, näher aus. Hier schränkt er dies dahin ein, dass Tempelfiguren und Werke der Bildersprache, wie Gemmen und Münzen, auszunehmen seien. Ein griechisches Vasenbild (das er nach damaligem Gebrauch »*hetrurisch*« nennt, da man die in Etrurien gefundenen Vasen auch für Werke etruskischer Künstler hielt), bestärkte ihn nur in seiner Ansicht. — Seit Lessing sind nun eine sehr grosse Zahl von Denkmälern aller Art bekannt geworden, auf denen Erinyen dargestellt sind, namentlich Vasenbilder und Sarcophagreliefs: aber alle beweisen, dass Lessing Recht hatte, wenn er behauptete, dass die Alten nie Furien, wohl aber idealisirte Eumeniden gebildet hätten. Die gorgonähnlichen Grauengestalten der Tragödie, namentlich der

aeschyleischen Bühne, sind der bildenden Kunst fremd geblieben. Auf den Vasenbildern erscheinen sie in der Regel als die schnellen Jägerinnen, mit kurzen Gewändern und Kothurn, bald geflügelt, bald ungeflügelt, meist mit Schlangen in den Händen, mit welchen sie die Verfolgten bedrohen, auch wohl eine Schlange als Gürtel oder um die Arme geringelt; als Attribute finden sich häufig Fackel und Schwert. Die Gesichtsbildung ist in der Regel edel, durchaus nicht grauenhaft, wie sie in den Eumeniden des Aeschylos geschildert werden, auch nicht erinnernd an die grasse Art, wie die ältere Kunst das Gorgonenhaupt bildete, dessen Umwandlung zu einem Typus der wunderbarsten Schönheit übrigens auch noch einen weiteren Beleg für die Richtigkeit der L.'schen Behauptung geben kann. Höchstens hier und da findet sich eine Andeutung ihres schrecklichen Berufes, indem auf einigen Vasengemälden Erinyen mit schwarzer Hautfarbe und schwarzen Kleidern erscheinen; auch das Profil erhält manchmal etwas gemeines, indem ihn bisweilen eine etwas krumme Nase anstatt der edeln griechischen gegeben wird. — Darstellungen von Erinyen aus älterer Epoche sind nicht erhalten; man darf wohl nicht zweifeln, dass die ältere Kunst ihnen ein schrecklicheres Aussehen gegeben haben wird, da diese vor hässlichen Bildungen nicht zurückschreckte, aber eine sich entwickelnde Kunst darf nicht als Massstab für Kunstprincipien genommen werden, die man nur von der vollendeten abstrahiren kann. Vgl. Böttiger, *Die Furienmaske. Weimar 1801* und *Kl. Schr. I, 189.* Rosenberg, *Die Erinyen, Berlin 1874.*

S. 115, Anm. 5, Z. 7. »*Lipsius,*« Justus, geb. 1547 in Brabant, gest. 1606 in Louvain.

Ebd. Anm. 6, Z. 23. In der Schrift des Plutarch *de facie in orbe lunae* findet sich der Ausdruck τυμπανοειδής zwar nicht, es wird aber in dieser Schrift von dem Unterredner Lamprias eine kosmologische Ansicht entwickelt, die darauf hinausläuft, dass er der Erde die Gestalt eines Tympanon zuschreibt.

S. 116, Anm. Z. 8. »*Fabretti,*« geb. 1618 zu Urbino, gest. 1700 in Rom.

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muss nachgedacht haben.

»Was die Musen überhaupt betrifft,« sagt er, »so ist es doch »sonderbar, dass die Dichter in Beschreibung derselben so spar-

»sam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie »so grosse Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.«[1]

Was heisst das anders, als sich wundern, dass wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muss sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen lässt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

Ipsa diu positis lethum prædixerat astris
Urania —[2]

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äussert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[3] »Es verdient angemerket zu werden,« sagt er, »dass »die römischen Dichter von den besten dieser moralischen We»sen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten »sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was »jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Mün»zen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen. —[4] Die Dichter »sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; »überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung »und übrigem Ansehen sehr wenig.«

[1] *Polymetis Dial. VIII. p. 91.*
[2] *Statius Theb. VIII. v. 551.*
[3] *Polym. Dial. X. p. 137.*
[4] *Ibid. p. 134.*

Wenn der Dichter Abstracta personifiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun lässt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muss also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mässigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloss personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiss?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine blosse Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höheren Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche

eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mässigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind blosse Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.[1]

[1] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (*Lib. I. Od. 35.*) [*v. 17*].

Te semper anteit sæva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fliessende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: *J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif.* Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein *attirail patibulaire* sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine grössere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken.

Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (*Dial. X. p. 145*). »*Die Römer,*« sagt er, »*nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, dass es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet; und in einer andern: durchsichtig.*« In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, dass *Sola* ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin *Fides* gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (*Lib. I. c. 21.* [*§. 3: et soli fidei sollemne instituit.*] *Lib. II. c. 3.*) [*sola innocentia*] bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschliessung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das *soli* sogar verdächtig, und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich darneben stehende *solenne* veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, *Innocentia*, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben: nämlich in der oben angezogenen fünfunddreissigsten des ersten Buchs [*v. 21*]:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

Es ist wahr, *rarus* heisst auch dünne; aber hier heisst es bloss selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: *Fides raro velata panno*. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein [*v. 16*]:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem blossen Worte so verführen lassen? Heisst denn *Fides arcani prodiga* die Treue? Oder heisst es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, dass sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke blossstellet.

S. 126, Z. 1 — S. 127, Z. 18. »*Wenn der Dichter,*« bis zu Ende des Abschn. — L e s s i n g berührt hier einen der grössten Schäden seiner Zeit, sowohl in der Poesie als in der Kunst, den der A l l e g o r i e, resp. deren falsche Anwendung. Die Allegorie spielt in der Litteratur jener Zeit eine sehr grosse Rolle. Freilich ist sie eine Erbschaft, welche vom Mittelalter herübergekommen ist, und auch dies wiederum hat sie nicht frei erfunden, sondern vom römischen Alterthum übernommen. Während die griechische Mythologie ihre Götter vorzugsweise individualisirt, betrachtete die römische die Götter mehr als Repräsentanten psychischer und geistiger Kräfte und personificirte in Folge dessen mit Vorliebe abstracte Begriffe, wie Virtus, Fides, Constantia, Abundantia u. s. w. Diese Sucht wurde in der späteren Kaiserzeit noch immer allgemeiner, auch die Christen schlossen sich in ihrer Weise ihr an und behielten diese Begriffe bei. Ganze Schriften lehrhaften Charakter wurden mit diesem allegorischen

Apparat angefüllt, wie die Psychomachia des Prudentius, das Satiricon des Martianus Capella, wo alle Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und andere Personificationen handelnd auftreten. Die Zahl dieser allegorischen Persönlichkeiten wurde dann im christlichen Sinne nach Belieben erweitert und ein beliebiger Typus dafür für die bildende Kunst erfunden; die Denkmäler des Mittelalters wimmeln von solchen Allegorien. Diese Richtung hatte zwar nicht in gleicher Stärke in Litteratur und Kunst bis zur neueren Zeit angehalten, aber sie geht durch die ganzen Jahrhunderte hindurch; man braucht sich nur des Roman de la Rose, der höfischen Epik u. a. m. zu erinnern. Die Kunst, namentlich die der Italiener, hält sich davon etwas frei; dafür bricht sich im 17. Jahrh. die Allegorie in Kunst und Poesie wieder Bahn und feiert in Meistern wie Rubens, Lebrun, bei den Dichtern der ersten schlesischen Schule u. a. neue Triumphe. Das war denn zu L's. Zeit noch nicht viel besser geworden, Voltaire führte in seiner *Henriade* gleich im ersten Gesang die Zwietracht ein als handelnde Person; Zachariä nach Pope's Muster liess nicht bloss Sylphen, sondern die Galanterie, den Putz, die Schlägerei, den Kaffeegott auftreten; ja selbst Klopstock's Engel sind nicht individualisirte Gestalten, sondern wesenlose Abstractionen. Auch die Alten betrachtete man aus dem gleichen Gesichtspunkt; Eiselein (*a. a. O. S. 13*) führt als charakteristisch an, wie Gottsched (*Krit. Dichtkunst, 3. Aufl. S. 675*) Ilias, Odyssee und Aeneis rein allegorisch erklärte, eine Geschmacklosigkeit, der es leider bis in die neueste Zeit hinein nicht an Nachahmern gefehlt hat. — Aehnlich stand es dazumal in der bildenden Kunst. Und wie konnte das anders sein, wenn ein so feiner Kunstkenner wie Winckelmann auf diesem Wege voranschritt und die Anwendung der Allegorie geradezu empfahl? Schon in seiner Erstlingsschrift: »*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst,*« *Dresden 1755,* hatte er die Allegorie als das letzte und höchste Ziel der Kunst gepriesen; noch weiter geht sein 1766 (in dem Jahr, wo der Laokoon erschien) herausgegebener »*Versuch einer Allegorie,*« worin er u. a. auch den Künstlern neuerfundene Allegorien anräth. Es ist unglaublich zu lesen, wie weit sich selbst der Geschmack eines Winckelmann verirren konnte. Da soll Trauer um Verstorbene durch die griechischen Buchstaben *Θ. Κ.* angedeutet werden: das hiesse sowohl »*den unterirdischen Göttern*« (*θεοῖς καταχθονίοις*) als »*des Todes und des Blitzes*« (*θανάτου - κεραυνοῦ*)! Die Vergessenheit soll ein Flussgott bezeichnen, auf dessen Urne das Wort »*Lethe*« steht; ein Verleumder könnte durch ein *K* auf der Stirn deutlich werden, weil die Römer das *K* als *Calumnia* vor Alters den Verleumdern eingebrannt hätten u. s. w. Wenn man diese Schrift liest, muss man Gott danken, dass diese Verirrung des hochverdienten Mannes keine Nachfolge gefunden hat, und dass ein Lessing auf-

trat, um vor solchen Geschmacklosigkeiten zu warnen. Denn wie Lessing der beschreibenden Poesie den Todesstoss versetzt, so hat er auch die »*Allegoristerei*,« wenigstens aus der Poesie, vertrieben. Lessing verlangt zwar nirgends, dass die Dichter sich gar keiner Allegorie mehr bedienen sollen, aber er weist deutlich darauf hin, dass sie darin Mass halten und vor allen Dingen nicht ihre allegorischen Figuren malerisch ausstaffiren sollen. Auch gegen die Allegorie in der Kunst erklärt sich Lessing nicht ausdrücklich, aber dass er sie nicht billigte, das geht daraus hervor, was er von den Sinnbildern sagt: »*die Noth habe sie erfunden*« (S. 126, Z. 14). Bei Nothbehelfen kann von Schönheit, von künstlerischem Princip keine Rede mehr sein. Die Allegorie wird darum immer nur untergeordnete Aufgabe der Kunst bleiben, der grossen Menge unverständlich, den Beschauer kalt lassend, weil sie nicht an sein Gemüth, sondern an seinen Verstand appellirt. Da war das Mittel der mittelalterlichen Künstler, ihre Allegorieen dem Beschauer deutlich zu machen, jedenfalls besser als jene allegorischen Sinnbilder, auch ehrlicher: sie schrieben die Bedeutung der Figur einfach daneben, wie es die griechischen Vasenmaler oft thun, wenn sie Personificationen persönlicher Affecte darstellen. Damit bekannten sie doch offen ihr Unvermögen, die dargestellten Abstracta an und für sich verständlich zu machen; aber wer erkennt in unsern an statuarischen Werken so beliebten Figuren die Weisheit, die Gerechtigkeit, Stärke u. s. w.?

Anmerkungen. S. 127, Anm. 1. Mit Recht bezeichnet Lessing das Gedicht als frostig. Zwar wurde Sanadon (1676—1733, gelehrter Jesuit, der den Horaz herausgab, Paris 1728) wegen seines von Lessing angeführten Urtheils über die Ode von Klotz (*Vindic. Horat. p. 154*) verhöhnt, der sogar die *ahena manus*, den *severus uncus* für »*divina*« erklärte; aber wir werden dem feinfühligen Lessing ihm gegenüber Recht geben, wie das auch Herder (*a. a. O. Abschn. 12*) thut. Indessen ist möglich, was freilich für Horaz nur eine Entschuldigung, keine Rechtfertigung wäre, dass Horaz in den bezeichneten Versen auf ein Gemälde angespielt hat, wie Herder vermuthet. Schon Lambinus sprach die Vermuthung aus, dass Horaz vielleicht ein im Tempel der Fortuna zu Antium befindliches Gemälde im Sinne gehabt habe, denn an diese Göttin ist die Ode gerichtet. Die Vermuthung ist so unwahrscheinlich nicht. Andere haben vermuthet, dass er eine feierliche Procession im Auge hatte, in welcher die Statuen der Necessitas, Fortuna, Spes und Fides getragen wurden, in eben der Reihenfolge, welche Horaz beobachtet; denn letztere beiden Gottheiten werden gleich in der nächsten Strophe (S. 128, Anm. Z. 21) erwähnt. Spence findet in diesen Versen, dass die Treue »*dünnbekleidet*« sei, was Lessing richtig zurückweist; hingegen hat Spence Recht, wie Herder bemerkt, wenn er sie eine malerische Figur nennt, wie der Zusatz »*albo velata*

panno« anzeigt. Der Schol. erklärt dies zwar aus der alten Gewohnheit, dass die Priester der Fides ihr Opfer mit weiss verhülltem Haupte brachten; noch einfacher aber ist es, anzunehmen, dass in dem betreffenden Gemälde Spes und Fides in der That als Begleiterinnen der Fortuna erschienen und dass die Fides weiss gekleidet war; denn Weiss galt auch den Alten als die Farbe des Lichts und der lautern Treue.

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, dass der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.[1] Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

[1] Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (*Il. Π. v. 681. 82.*)

Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: *Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort.* (S. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.*) Das heisst von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner grossen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiss, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füssen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (*Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn*) [*V, 18, 1*]: *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, lieber übersetzen, als mit krummen Füssen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: *les pieds contrefaits*. Was sollten die krummen Füsse hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füsse hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (*Raccol. Pl. 151.*) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen,

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äussert, Anlass zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem grössten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloss als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüssten, dass der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde es nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, dass wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als dass er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstössig sein können? Ich kann mich nicht bereden, dass das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (*Spence's Polymetis Tab. XLI.*) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

Die Ursach scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und grössere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein grösseres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muss erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, dass die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, dass sein grösstes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und liess seine ganze Erfindsamkeit auf die blosse Veränderung in dem Bekannten

gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[1] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — *Tuque*
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[2]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen grossen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloss sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blick hangt die grösste Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
[2] *Ad Pisones v. 128—130.*

Nun nehme man beides zusammen; einmal, dass die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, dass ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschliesst, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiss, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, dass mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniss brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, dass das Publicum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Dass ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, dass die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnüngen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muss, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiss nicht wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, dass sein Rath eine blosse Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniss der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von

welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, dass sie auch der Nachwelt unvergesslich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; *impetus animi*, sagt Plinius, *et quædam artis libido,*[1] ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sondernbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus,[2] einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

[1] *Lib. XXXV. sect. 36.* [§. *106*] *pag. 700. Edit. Hard.*

[2] Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, dass in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. »*Protogenes,*« sagt er, »*hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, dass es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus.*« (*Traité de la Peinture T. I. p. 46.*) Richardson hat sich geirret Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müssige Satyr, *Σάτυρος ἀναπαυόμενος*, hiess. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer missverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (*Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38*): *In eadem, tabula sc., in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens.* Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn sass, ausdrücklich. (*Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.*) [*p. 652 C.*]. Die Stelle des Plinius (*Lib. XXXV. sect 36.* [§. *104 sqq.*] *p. 699*) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, dass von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

S. 131, Z. 1. »*Der Graf Caylus,*« Anne Claude Philippe de Tubières, geb. 1692 zu Paris, gest. das. 1765, ein eifriger Kunstsammler und Gelehrter, der mehrfach Reisen nach Italien unternommen. Sein bedeutendstes Werk, *Recueil d'antiquités,* enthält eine grosse Sammlung unpublicirter Kunstwerke.

S. 133, Z. 22. »*eines Thomsons.*« — James Thomson, 1700—1748, Verfasser des beschreibenden Lehrgedichtes »*Die Jahreszeiten,*« wurde durch dasselbe Hauptvertreter der malerischen Poesie und Muster für die gleiche Richtung in der deutschen Dichtung.

S. 134, Z. 1—7. »*Das ist — den Ausdruck.*« Hagedorn, den Lessing citirt, entlehnte diese Eintheilung von Dubos, *Reflexions critiques p. 262 sq.* Vgl. Leysaht, *Dubos et Lessing p. 23.*

S. 134, Z. 17 — S. 135, Z. 30. »*In der That—was es sein soll.*« — Wenn man auch Lessing in den Hauptsachen Recht geben muss, so bleibt es doch ein unbestreitbares Verdienst des Grafen Caylus, die Künstler auf den Homer und überhaupt auf die griechischen Dichter hingewiesen zu haben. Seit die moderne Kunst mythologische Motive benutzte, war die Hauptquelle der Künstler, wie Lessing andeutet, Ovid mit seiner Fülle von Mythen; und noch im vorigen Jahrh., wo das Studium des Griechischen ja überhaupt sehr darniederlag, war es so geblieben. Aber was zu L's. Zeit noch passend sein mochte, konnte bald nachher nicht mehr Geltung haben; durch das damals allgemeiner werdende Studium der griechischen Sprache wurde auch Homer bekannter; vor allem nicht zu vergessen der Vossischen Uebersetzung, welche auch den nicht des Griechischen Kundigen den Zugang zu den grössten Schöpfungen epischer Dichtung eröffnete. Die Folgen davon blieben denn auch nicht aus, schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts finden wir homerische Stoffe gern von Künstlern benutzt; so illustrirt Flaxman, angeregt durch die Schönheit der Conturen auf griechischen Vasen, den Homer im antiken Stil, wenn auch freilich nach Tischbein'scher Manier verschönert; so malt Carstens seine von echt homerischem Geiste eingegebenen Compositionen aus der griechischen Sage. Heute liegen die Verhältnisse also anders: ein Künstler, welcher eine homerische Scene malt, kann beim gebildeten Publikum auf volles Verständniss rechnen. Aber nicht Unrecht hat Lessing, wenn er sagt, dass, wenn Caylus' Mahnung von Erfolg wäre, über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig wäre, der die alten Vorwürfe wieder in's Gedächtniss brächte (S. 135, Z. 17). Wie sehr das der Fall ist, kann uns eine Wanderung durch eine Gemäldegalerie zeigen: eine grosse Zahl mythologischer Bilder, namentlich italienischer Schule, sind dem heutigen Publikum unverständlich, weil der ablegene Mythus heute nicht mehr so bekannt ist, wie damals.

Es klingt vielleicht etwas zu nachsichtig dem Publikum gegenüber, wenn Lessing sagt, man solle vom Publikum nicht verlangen, dass es so gelehrt sein solle, als der Kenner aus seinen Büchern, man solle das Publikum in seinem Gleise lassen und ihm sein Vergnügen nicht sauer machen (S. 135, Z. 27), aber Recht hat Lessing. Es kommt unendlich viel auf den Erfolg eines Werkes an, dass uns sein Motiv alsbald klar und verständlich vor Augen liegt. Wenn man erst lange über die Bedeutung nachdenken soll, wenn man sich dazu erst die ganze Geschichte oder Handlung erzählen lassen soll, so geht ein guter Theil des Interesses schon darüber verloren. Wir

beobachten das selbst so vielfach an Historienbildern, die uns beliebige wenig bedeutende oder unbekannte Momente vorführen; wir merken es an den hier und da beliebten Darstellungen aus der altnordischen Sage, die man gern an Stelle der griechischen Götterwelt setzen möchte, die aber theils zu wenig künstlerische Motive bietet, theils, bis jetzt wenigstens, dem Publikum noch zu wenig in Fleisch und Blut übergegangen ist. Denn Apoll und Artemis kennt jeder, wie viele aber wissen etwas von den Figuren der Edda? — Ehe man also den Künstlern mit Vorschlägen zu neuen Motiven kommt, muss man erst dafür sorgen, dass die Motive selbst dem grossen Publikum bekannt und geläufig werden; wie denn die Mahnung des Grafen Caylus vollständig vergeblich und resultatlos geblieben wäre, wenn nicht Homer selbst seit jener Zeit bekannt geworden wäre. Aehnlich verhält es sich mit der Poesie (S. 134, Z. 17 ff.), obgleich diesem natürlich ein bei weitem grösserer Spielraum dabei vergönnt ist, da ihm andere Mittel zu Gebote stehen, den Hörer auch in ein ihm fremdes Gebiet einzuführen, als dem Künstler. Vgl. Vischer, *Aesthetik III, 1167: »der bildende Künstler ist durch die Stummheit seiner Kunst gehalten, bekannte und geläufige, im Wesentlichen schon erfundene Gegenstände vorzuziehen; der Dichter dagegen heisst zwar auch geläufige, von der Volksphantasie schon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeschränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt, denn da er sie mit Worten exponirt, so braucht er keine Bekanntschaft vorauszusetzen.«*

S. 135, Z. 31 — S. 136, Z. 10. »*Protogenes*« — bis zu Ende des Abschnittes. — Dies Beispiel ist keineswegs passend. Erstens sind die Worte des Plinius wohl anders zu fassen, als Lessing sie übersetzt. Nach Lessing's Uebersetzung würde ein Tadel des Plinius darin liegen; die ziemlich eingehende Stelle aber, welche vom Protogenes handelt, zeigt, dass Plinius, wie auch andere alte Schriftsteller, den Protogenes zu den bedeutendsten und auch Jahrhunderte später noch sehr berühmten Künstlern rechnete. Protogenes war ein Zeitgenosse des Apelles und mit diesem befreundet; er war aber im Beginn seiner Laufbahn ausserordentlich arm, soll sogar bis zu seinem fünfzigsten Jahre Schiffsmaler gewesen sein. Erst spät, heisst es, habe er sich entschlossen, Gemälde anzufertigen, weil er aber darin ungemein penibel war und sehr langsam malte, wie es scheint, mit holländischer Sorgfalt, war er nicht sehr fruchtbar. Aber die Wahl seiner Stoffe kann man ihm durchaus nicht vorwerfen. Wenn er den Rath des Aristoteles, die Thaten Alexanders zu malen, nicht befolgte, so konnten ihn die verschiedensten Dinge davon abhalten; er fühlte sich vielleicht nicht dazu geneigt, als freier Mann und Bürger eines freien Staats sich den despotischen Gelüsten Alexanders so zu beugen, wie es Apelles that, der denn auch den König vielfach in vergötterter Situation gemalt hat oder malen musste; übri-

gens ist nicht zu verschweigen, dass Protogenes einmal doch dem Aristoteles folgte, indem er Alexander und Pan malte, vermuthlich also den Alexander mit Beziehung auf seine indischen Feldzüge als indischen Bacchus, anders könnten wir sonst die Gruppirung des Königs mit Pan schwer erklären. Schlachtenbilder wie Apelles hat er freilich nicht geliefert, aber das entsprach vielleicht nicht seiner Anlage oder Neigung. Was Plinius über letzteres sagt, können wir nur übersetzen: *»sein geistiger Drang und eine gewisse Begierde nach Kunstfertigkeit, nach der höchsten kunstmässigen Durchbildung, trieb ihn vielmehr zu andern Vorwürfen.«* — *»Ein gewisser Uebermuth der Kunst,«* wie Lessing übersetzt, kann *libido artis* sicherlich nicht heissen. Zumal wenn wir uns die Sujets des Protogenes ansehen, so ist darin von dem *»Sonderbaren und Unbekannten,«* wovon Lessing spricht, nichts zu erkennen. *»Er malte die Geschichte eines Jalysus, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.«* Aber das heisst die Sache doch aus einem falschen Gesichtspunkt betrachten. Zunächst scheint es nicht, als ob Protogenes die Geschichte des Jalysus gemalt hat, sondern nur das Bild des Jalysus als Einzelfigur; von der Kydippe wissen wir freilich nichts näheres über die Art der Darstellung. Dann aber konnte der Umstand, dass wir heutzutage kaum noch errathen können, was diese Bilder vorstellten, kein Abhaltungsgrund für Protogenes sein. Protogenes stammte aus Rhodus und scheint sein ganzes Leben dort zugebracht zu haben. Jalysus ist der Stammheros der gleichnamigen rhodischen Stadt; Kydippe ist seine Mutter, und Tlepolemus, den Plin. ebenfalls als Gemälde des Protogenes nennt, war Führer der Rhodier vor Troja und ist gleichfalls als Gründer rhodischer Städte bekannt. Protogenes hatte also wahrscheinlich einen ganzen Cyclus rhodischer Stammheroen gemalt; seine Sujets waren also seinen Landsleuten, und für diese malte er doch vornehmlich, ganz bekannt, da sie landläufigen Mythen entnommen waren. — Auch wenn wir die andern von Plin. angeführten Gemälde des Meisters durchmustern, finden wir nichts von einer Lust an sonderbaren und unbekannten Vorwürfen: ein ausruhender Satyr, ein Athlet, mehrere Portraits, wie die Mutter des Aristoteles, der Tragödienschreiber Philiskos, der König Antigonos; auch unter seinen Erzbildern (denn Protogenes war auch Erzgiesser) werden Krieger, Bewaffnete, Jäger, Opfernde genannt. Kurz, es liegt in den Werken des Protogenes durchaus nichts ungewöhnliches.

Anmerkungen. S. 131 fg., Anm. 1. — Es ist hinlänglich bekannt, dass der hier hingeworfene Gedanke, dass die Alten den Tod nicht unter dem Bilde eines Skelettes gedacht, und die sich daran knüpfenden Gegenbemerkungen von Klotz die Anregung gegeben haben zu der mehrere Jahre später erschienenen und, man kann

wohl sagen epochemachenden Schrift Lessing's: *»Wie die Alten den Tod gebildet.«* In dieser Schrift sucht Lessing aus der alten Litteratur und Kunst zu erweisen, dass die Alten den Tod als Zwillingsbruder des Schlafes, also als anmuthigen Jüngling vorgestellt hätten, wofür er sich hier nur auf eine Belegstelle beruft, ein Relief von der sog. Lade des Kypselos, welches die Nacht darstellte, Schlaf und Tod, als Knaben gebildet, in ihren Armen haltend, *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*. Lessing geht in der Abhandlung näher auf die hier von ihm vorgeschlagene Deutung der letzten Worte ein, welche der lateinische Uebersetzer (Amasäus) durch: *»distortis utrimque pedibus,«* der französische (Gedoin) durch *»les pieds contrefaits«* wiedergiebt. Lessing fragt: *»was sollen hier die krummen Füsse? Wie kommen Schlaf und Tod zu diesen ungestaltenen Gliedern? Was können sie bedeuten sollen?«* — und er schlägt vor, die Worte durch *»mit übereinander geschlagenen Füssen«* zu übersetzen, weil dies die gewöhnliche Stellung der Ruhenden sei. Sylburg, der Herausgeber des Pausanias, las anstatt *διεστραμμένους* den Sing. *διεστραμμένος*; hiergegen opponirt Lessing, diese Veränderung sowohl als überflüssig wie als falsch bezeichnend, letzteres namentlich deswegen, weil man doch dem Paus. nicht zutrauen dürfe, dass er gesagt habe *»krumm an beiden Füssen.«* Er geht dann weiter auf dies *»krumm«* ein. Rondel hatte erklärt, dass die Alten durch die krummen Füsse des Schlafes die Ungewissheit der Träume andeuten wollten; wogegen Lessing bemerkt, auch der Tod, welcher keine Träume hätte, habe ja krumme Beine; man könne das *διεστραμμένους* doch nicht bloss auf den Schlaf beziehen. Er erwähnt dann, dass man kein antikes Werk finde, wo eine Figur krumme Füsse habe (natürlich Carricaturen ausgenommen), und geht auf den Sinn des Wortes *διεστραμμένους* ein, welches nicht sowohl *»krumm, verbogen,«* als überhaupt *»aus seiner Richtung gebracht«* heisse; *πόδες διεστραμμένοι* seien daher nicht nur krumme, sondern auch quer, überzwerch liegende Füsse. Er sucht dann diese Stellung auf den Denkmälern nachzuweisen. — Gegen diese Deutung trat Herder auf; sie scheine, sagt er, dem Sprachgebrauch zu widersprechen, und wenn es auf das Muthmassen ankäme, so könnte man ebenso sagen: sie schliefen mit übereinandergeschlagenen Füssen, d. h. des einen Fuss streckte sich über den des andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und des Todes anzuzeigen. Lessing wies das zurück, indem er behauptete, man könnte einen mit übereinandergeschlagenen Füssen nicht besser nennen, als *διεστραμμένος κατὰ τοὺς πόδας* oder *διεστραμμένους τοὺς πόδας* mit darunter verstandenem *ἔχοντα*; dem Sprachgebrauch widerspreche seine Deutung also nicht.

Seit dieser L.'schen Deutung hat die Stelle die Gelehrten mehrfach beschäftigt. Aehnlich wie Sylburg, welcher die Worte nur auf *παῖδα* bezogen wissen wollte und deswegen den Sing. für den

Plur. setzte, erklärte Welcker (*Ztschr. f. Gesch. u. Auslg. d. a. Kunst. I. S. 270 ff.*) die Stelle, indem er die Worte ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας nur auf τὸν παῖδα μέλανα bezog und den Acc. ἔχοντα hinzudachte. Hiergegen bemerkte Siebelis mit Recht, dass dann wieder der Sinn darin wäre: einer, welcher an beiden Füssen krumm sei, und man pflege doch nicht bloss an einem Fusse krumm zu sein; ausserdem hätte Paus., wenn er jene Worte nur auf den schwarzen Knaben bezog, die beiden Attribute desselben, καθεύδοντι ἐοικότα und eben jenes andere, durch μέν — δέ getrennt oder wenigstens ein καί dazwischen gesetzt, nicht aber sie so ohne alle Verbindung nebeneinander gestellt.

Was nun aber die Uebersetzung der Worte anlangt, so herrscht darüber auch nach Lessing Zwiespalt. Goldhagen übersetzt: »*die beide krumme Beine haben;*« Quatremère de Quincy (*Jup. Olympien p. 124*) ebenso wie Gedoin: »*tous deux ayant les pieds contrefaits;*« Nibby: »*ambo co' piedi distorti*,« Clavier: »*ils ont tous les deux les pieds croisés.*« Dieser nahm also die L.'sche Erklärung auf, welche ausser Herder auch Heyne, Visconti und Zoega als dem Sprachgebrauch widersprechend abwiesen. Heyne (*üb. d. Kasten des Kypselos, 1770*) verstand: »*mit auswärts gebogenen Füssen;*« »*distorti pedes*,« sagt er an einer andern Stelle. Welcker sagt: »*wir möchten vermuthen, dass die Beine nicht verdreht und krumm oder auswärts gebogen, sondern dass sie verkehrt angesetzt waren, um einen Gegensatz anzudeuten,*« wobei er ein Erzfigürchen anführt, dass den Hintern vorn und die vordern Theile hinten und den einen Arm verkehrt angesetzt hat. Auch Preller (*Griech. Myth. I², 65*) spricht von »*ausgerenkten und verdrehten*« Füssen, »*wohl um die gebrochene Bewegung des Lebens auszudrücken.*« (?) Siebelis kehrte in seinem Commentar z. d. St. zu der alten Ansicht zurück, dass von krummen Füssen die Rede sei; und er bringt dazu Parallelstellen bei, welche das eigentlich ganz unzweifelhaft machen; nicht nur, dass man sagt: διάστροφος τοὺς πόδας, von einem der ein- oder auswärts gebogene Füsse hat, es findet sich auch direct derselbe Ausdruck διεστραμμένος τοὺς πόδας im *Etym. Magn. p. 199* als Erklärung des Wortes »*blaesus;*« und ähnlich auch sonst. Daraus folgt, dass Herder und Heyne Recht hatten, wenn sie behaupteten, die L.'sche Erklärung widerspreche dem griechischen Sprachgebrauch; und die letzte Monographie über die Darstellung des Todes, Julius Lessing »*De Mortis apud veteres figura,*« *Bonn 1866*, schliesst sich deshalb in der Auffassung der Pausaniasstelle an Siebelis an (Overbeck in seiner *Abhandlung über die Lade des Kypselos, Abh. d. S. Ges. d. W. Bd. X. S. 589 ff.* schweigt darüber), freilich ohne eine Erklärung dafür zu geben. Und eine solche ist denn auch bis heute noch nicht gefunden.

Was die Darstellung des Todes bei den Alten anlangt, so ist

selbstverständlich niemand mehr auf die alte Vorstellung zurückgekommen, dass die Alten den Tod in derselben Gestalt sich gedacht hätten, wie die christliche Kunst. Welchen Eindruck Lessing's Entdeckung auf die Mitwelt gemacht, darüber geben uns zwei Stellen unserer Dichterheroen Aufschluss. Göthe sagt in Wahrheit und Dichtung: »*am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, dass die Alten den Tod als den Bruder des Schlafes anerkannt und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern und das Hässliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reich der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen,*« letztere Worte mit deutlichem Hinweis auf den 23. Abschn. des Laokoon. Und noch bekannter sind die schönen Verse Schiller's in den »*Göttern Griechenlands*:«

»*Damals trat kein grässliches Gerippe*
Vor das Bett des Sterbenden; ein Kuss
Nahm das leichte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt ein Genius.«

Aber wenn es auch zweifellos ist, dass dieser auf Denkmälern häufig sich findende Genius mit der gesenkten Fackel den Todesgenius bedeutet, so ist damit doch nicht gesagt, dass die Alten den Tod sich immer unter diesem Bilde vorgestellt hätten. Lessing musste eingestehen, dass wir Schlaf und Tod in ihren Darstellungen nicht zu unterscheiden vermögen; er spricht allerdings die Hoffnung aus, dass bei genauerer Untersuchung man Unterschiede auffinden werde; aber Stephani, welcher darauf hin gerade diese Denkmäler behandelt (*Ausruhend. Herakl. S. 29*), glaubt, dass die alten Künstler absichtlich beide Genien so ähnlich gebildet hätten, damit es den Menschen zum Troste gereiche, wenn sie sähen, dass zwischen Schlaf und Tod eigentlich so gar kein Unterschied bestehe. Nun finden wir aber Schlaf und Tod auch in andern Gestalten bei Dichtern sowohl wie bei Künstlern, jenen bald als Greis, bald als Jüngling, diesen bärtig, geflügelt u. s.; sodass das Resultat der sorgfältigen Untersuchung von Julius Lessing eigentlich nur das negative ist: dass die Griechen und Römer die Gestalt des Todes nicht nach einem bestimmten, festen Typus dargestellt hätten, sondern je nach Belieben des betreffenden Künstlers, und dass es ferner zwar erlaubt war, den Tod bildlich darzustellen, dass aber die Alten von dieser Freiheit nur in sehr seltenen Fällen Gebrauch gemacht haben. Ueber die Darstellung von Skeletten hat neuerdings gehandelt L. Treu, *de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus, Berol. 1874.*

S. 136, Anm. 2. Lessing ist im Recht damit, dass man den Jalysus vom Satyr sondern müsse und dass das berüchtigte Rebhuhn auf diesem, nicht auf jenem Bilde war. Indessen ist der Irrthum von Richardson, Meursius und Winckelmann entschuldbar;

findet er sich doch selbst noch in O. Müller's *Handbuch d. Archäol.* §. *142, 1.* In der That werden nämlich bei einigen spätern Schriftstellern beide Gemälde verwechselt; während der Jalysus bei der Belagerung von Rhodus schon vollendet in der Stadt sich befand, der Satyr aber noch im Atelier des Künstlers draussen beim feindlichen Lager, berichtet Plut. *Demetr. 22* vom Jalysus, er habe sich der Vollendung nahe in einer der Vorstädte befunden und die Rhodier hätten seinetwegen eine Gesandtschaft an Demetrius geschickt; und Gell. *Noct. Att. XV, 31* erzählt, Protogenes sei bereits lange todt gewesen, als die Belagerung begann; der Jalysus habe sich ausserhalb der Mauern befunden; Demetrius habe das Gebäude, worin er stand, vernichten wollen, weil er den Rhodiern den Besitz dieses kostbaren Bildes nicht gönnte, die Rhodier aber hätten ihn durch eine Gesandtschaft bewogen, davon abzustehen. Stark in den *Archäol. Studien S. 26 ff.* hat eingehend nachgewiesen, dass hier eine Verschmelzung verschiedener Nachrichten, hervorgegangen aus ungenauer Kenntniss, vorliegt, und dass in der That die Sache sich so verhält, wie Plinius und Strabo sie darstellen. Vgl. auch Brunn, *Griech. Künstl. II, 236.*

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen lässt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, dass die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muss nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äusserst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, dass durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter[1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und lässt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so gross, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muss eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Massstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Massstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter gross waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, grossen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten. [*Il. XXI. 403.*]

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείη,
Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε, μέγαν τε,
Τὸν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um die Grösse dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, dass Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen lässt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Grösse

[1] *Iliad. Φ. v. 385.*

des Steins proportionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal grösser ist als ich, muss natürlicher Weise auch einen dreimal grössern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Grösse des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstössigkeit durch die kalte Ueberlegung, dass eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine grössere Wirkung sehe, will ich auch grössere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα — —

bedeckte sieben Hufen [*ib. v. 407*]. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese ausserordentliche Grösse geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.[1]

Longin sagt [*de subl. 9,7*], es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter

[1] Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (*v. 158—185*) [*157—188*] nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, dass ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er lässt also zwar auch die Götter grosse Felsenstücke, die sie von dem Ida abreissen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her [*v. 185 sqq.*].

— — — Οἱ δὲ κολώνας
Χερσὶν ἀποῤῥήξαντες ἀπ' οὔδεος [*l. οὔρεος*] *Ἰδαίοιο*
Βάλλον ἐπ' ἀλλήλους· αἳ δὲ ψαμάθοισι ὁμοῖαι
Ῥεῖα διεσκίδναντο· θεῶν περὶ δ' ἄσχετα γυῖα
Ῥηγνύμεναι διὰ τυτθά — — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklössen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indess will ich nicht läugnen, dass in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Grösse des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Dass das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war grösser, als dass es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Grösse, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget,[1] müssen in dem Gemälde auf das gemeine Mass der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äusserlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, dass in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu

[1] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, dass der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Grösse gegeben, die alle natürliche Masse weit übersteiget. Ich verweise ihn also, ausser der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνέην ἑκατὸν πολέων πρυλέεσσ᾽ ἀραρυῖαν. Iliad. E. v. 744.*), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (*Iliad. N. v. 20.*); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen (*Iliad. Σ. v. 516—519*)

— — Ἦρχε δ᾽ ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
Ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην
Καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεώ περ,
Ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ᾽ ὑπ᾽ ὀλίζονες ἦσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den grossen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Grösse denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indess schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermassen thun; und ich bin überzeugt, dass die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (*Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.*) [*c. 53.*] Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so grosser, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so lässt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,[1] den Idäus vom Neptun,[2] den Hektor vom Apollo.[3] Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, dass bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heisst aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein blosses symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müsst ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer lässt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stossen: *τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν.*[4] Allein auch das heisst in der Sprache des Dichters weiter nichts, als dass Achilles so wüthend gewesen, dass er noch dreimal gestossen, ehe er es gemerkt, dass er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, dass die Entrückung so schnell geschehen, dass kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, son-

[1] *Iliad. Γ. v. 381.*
[2] *Iliad. E. v. 23.*
[3] *Iliad. Y. v. 444.*
[4] *Ibid. v. 446.*

dern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und lässt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[1] In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloss hinzu, um die äusserste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloss in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde; bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen: sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiss ich keinen andern Rath, als dass man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, dass sie nicht gesehen werden;[2] sondern es be-

[1] *Iliad. Y, v. 321.*

[2] Zwar lässt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. *Iliad. Ξ. v. 282*, wo Juno und der Schlaf *ἠέρα ἑσσαμένω* sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (*v. 344.*) muss eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πῶς κ' ἔοι, εἴ τις νῶϊ θεῶν αἰειγενετάων
Εὕδοντ' ἀθρήσειε; — — — [*v. 333.*]

Sie furchte sich nicht von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen lässt [*v. 342*]:

Ἥρη, μήτε θεῶν τόγε δείδιθι, μήτε τιν' ἀνδρῶν
Ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω
Χρύσεον·

darf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, dass die Wolke ein willkürliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

so folgt doch daraus nicht, dass sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, dass sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (*Iliad. E. v. 845.*), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

S. 144, Z. 20 — S. 145, Z. 15. »*Minerva — gemeiner Krieger.*« — Lessing macht hier darauf aufmerksam, dass die Thaten und das Aeussere der homerischen Götter oft für die Kunst durchaus nicht darstellbar seien; er verweist auf Athene, die einen ungeheuern Felsblock mit Leichtigkeit schleudert, auf Ares, der im Fallen sieben Hufen bedeckt. In der That sind solche Scenen vollständig undarstellbar, und Lessing hätte, wenn ihm die grosse Zahl von Denkmälern bekannt gewesen wäre, die wir heute kennen, namentlich die Fülle von Vasenbildern, sich dafür auf die alten Künstler berufen können. Wenn wir die Darstellungen aus dem Kreise der Ilias durchmustern, so finden wir, dass Götterscenen daraus überhaupt nur sehr spärlich vorkommen; und wann sie vorkommen, dann immer nur solche, wo die Götter in gewöhnlichen, durchaus nicht übermenschlichen Handlungen erscheinen, Thetis beim Zeus, Hephaestos Waffen schmiedend u. ä., nirgends hingegen solche Scenen, wo die Thaten oder Körper der Götter riesenhaft dargestellt werden im Verhältniss zu den Menschen. Hätten sich nur auch die modernen Künstler dessen erinnert oder sich von Lessing abhalten lassen, den von Caylus gezeigten Weg zu betreten. Leider ist das aber nicht geschehn; schon Flaxman in seinen Umrissen zu Homer hat mehreres absolut unmalerische zum Gegenstande einer Zeichnung gewählt, und in noch höherem Grade gilt das von Genelli, dessen Umrisse mehr als einmal gerade die Fehler aufweisen, welche Lessing unwiderleglich als solche dargethan hat. Das gilt freilich (unbeschadet der Schönheit der Form) von sehr vielen Genelli'schen Zeichnungen. Wenn man übrigens wissen will, wie die neusten Meister völlig unmögliches, »*Raum und Zeit*« malen, so braucht man nur Doré's Zeichnungen zum Dante sich anzusehen, die allen Regeln des Laokoon direct Hohn sprechen.

S. 144, Z. 28—32. *»Um die Grösse — übertreffen lässt.«* — Es ist vielleicht etwas zu fein und gesucht, wenn Lessing das homerische ἄνδρες πρότεροι darauf deutet, Homer habe damit einen Massstab geben wollen, indem ein Held seines Gedichts zweimal so stark sei als die stärksten Männer seiner (Homers) Zeit, die Männer aber aus Nestors Jugend seien noch viel stärker gewesen; und dadurch werde die Kraft der Minerva angedeutet. Herder bemerkt, dass Homer vielleicht nur habe sagen wollen: es war ein uralter Grenzstein; es bleibt wohl immerhin noch genug Kraft übrig, wenn Athene einen Stein mit leichter Hand wirft, welchen die vereinte Kraft mehrerer Männer nur auf die Erde legen konnte.

S. 145, Z. 16 — S. 146, Z. 10. *»Longin sagt — zu kennen sind.«* — Mit Recht macht Lessing darauf aufmerksam, dass die homerischen Götter an und für sich nicht mit den Vorstellungen der Kunst im Einklang stehen. Thiersch war entschieden im Irrthum, wenn er annahm, Homer habe seine Götter nach den Typen der bildenden Kunst gemodelt: die homerischen Götter sind in äusserer Erscheinung wie in ihren Thaten so unbestimmte Charaktere, dass man leicht daraus erkennen kann, dass Homer noch wenig Anschauung wirklich künstlerischer Götterbilder hatte; auch wissen wir, dass nach dem heutigen Standpunkt der Kunstgeschichte es thöricht wäre, anzunehmen, jene Zeit sei überhaupt im Stande gewesen, solche Göttertypen zu schaffen. Das Verhältniss ist vielmehr umgekehrt: die spätere Kunst entnahm den Charakter ihrer Götter von Homer. Man braucht sich dabei nur an den Zeus des Phidias zu erinnern, dessen Meister ja ausdrücklich bezeugte, dass der homerische Zeus sein Vorbild gewesen sei. Freilich gab Homer den Künstlern mehr die fruchtbare Idee, als den Typus selbst.

S. 146, Z. 11 — S. 147, Z. 22. *»Das Mittel — aus dem Munde gehen.«* — Auch hier können wir Lessing nur beistimmen, wenn er gegen den Vorschlag des Grafen Caylus und die übliche Manier, in der Malerei durch eine Wolke zu bezeichnen, dass diese oder jene Person den übrigen unsichtbar sein soll, Einspruch thut, wenn er diese Wolke vergleicht mit einer spanischen Wand, hinter welcher der Held vor seinen Feinden verborgen steht, oder mit den Zettelchen, welche auf mittelalterlichen Gemälden den Personen aus dem Munde gehn. Damit soll selbstverständlich kein Interdict gegen jede Vorstellung von Wolken als Trägern überirdischer Persönlichkeiten ausgesprochen sein: als solche kann die Malerei die Wolken mit Fug und Recht gebrauchen und hat sie auch von jeher gebraucht; nur dies Unsichtbarsein sollen sie nicht bezeichnen, und mit unsichtbaren Dingen soll sich die bildende Kunst überhaupt nicht abgeben. Dennoch finden sich unter den antiken Kunstwerken verschiedene, welche gegen diese Regel fehlen und Dinge darstellen, welche den an der Haupthandlung betheiligten Personen unsichtbar zu denken sind.

So z. B. wenn in dem bekannten pompejanischen Gemälde von der Opferung der Iphigenie in den Wolken Artemis erscheint, einer Nymphe die Weisung gebend, an Stelle der Jungfrau das Opferthier zu setzen, so ist dieser Vorgang selbstverständlich für die übrigen Personen unsichtbar gedacht. Auch auf Vasenbildern erscheinen nicht selten die Götter von oben herab, gleichsam von einem θεολογεῖον der Bühne, dem unter ihnen vorgehenden zuschauend und unsichtbar. Aber es ist das doch etwas anderes, als jene homerischen Scenen, wo die unsichtbar zu denkenden Personen mitten in der Handlung drin stehn, auf gleichem Boden mit den andern, an der Handlung betheiligt und doch durch die Wolken davon getrennt. Aber auch jenes Hineinragen des Unsichtbaren, Göttlichen vom Himmel herab auf die Erde kann nur bei mythischen Vorgängen statuirt werden, wenn eben diese unsichtbaren Himmlischen sich als unbetheiligte Zuschauer passiv verhalten, und die Handlung an und für sich als mythische die Erscheinung unsichtbarer Wesen nicht wunderbar erscheinen lässt; es ist in gewissem Sinne ähnlich, wenn auf religiösen Gemälden der christlichen Kunst oben in einer Glorie Gott Vater oder die Trinität erscheint. Aber bei historischen Compositionen muss eine derartige Verbindung überirdischer, unsichtbar gedachter Persönlichkeiten mit der Handlung ganz entschieden gemissbilligt werden; so z. B. auf mehreren der Kaulbach'schen Treppenhaus-Bilder, namentlich auf der Zerstörung von Jerusalem, wo nicht nur von oben herab die Propheten in den Gräuel der Zerstörung hineinblicken, sondern auch ein, der übrigen Umgebung doch sicherlich unsichtbarer Engel die ausziehende Christenschaar geleitet, und ebenso unsichtbar die (antiker Mythologie angehörigen!) Furien den ewigen Juden verfolgen — Züge, die an sich schon genügen würden, dies Bild aus der Reihe der historischen in die der allegorischen zu verweisen, wenn es nicht genug andere Einzelheiten enthielte, die ihm den Charakter eines historischen Bildes nehmen. Trotzdem werden die Treppenhaus-Bilder mit Vorliebe als »historische« bezeichnet! Es würde nicht schwer fallen, eine ganze Reihe solcher Verstösse gegen die Lessing'schen Principien in der modernen Kunst namhaft zu machen.

S. 147, Z. 23 — S. 148, Z. 12. »*Es ist wahr — sinnlicher zu machen.*« — Gegen diese Auffassung des Homer opponirt Herder im 13. Abschn., und wie mich dünkt mit Recht. Wenn Achill dreimal mit der Lanze nach der Wolke stösst, in welcher Hektor verborgen ist, so soll das nach Lessing nur heissen, er stösst noch dreimal, ehe er überhaupt merkt, dass er den Feind nicht mehr vor sich habe. Diese Erklärung ist willkürlich; nichts berechtigt uns anzunehmen, dass Homers Nebel nicht auch jedesmal ein wirklicher und sichtbar gedachter Nebel sei. Ebenso ist es mit dem Verfinstern der Augen. Neptun will den Aeneas dem Achill entrücken; deshalb giesst er

diesem Dunkel um die Augen und bringt inzwischen den Aeneas in Sicherheit. Auch hier, meint Lessing, seien des Achill Augen durchaus nicht verfinstert; aber Homer erzählt ausdrücklich, dass Poseidon, nachdem er den Aeneas ermahnt, nicht gegen Achilles zu streiten, ihn verlässt, und dann auf das Schlachtfeld zurückeilt, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen. Achilles schaut nun verwundert mit grossen Augen um sich, seufzt und stutzt über das Wunder; er sieht den Spiess noch auf der Erde liegen, aber der Mann ist fort; er muthmasst, dass das wohl Götter gethan haben mögen. Hier ist also ausdrücklich davon die Rede, dass von Achills Augen der Nebel wieder fortgenommen wird, welchen Poseidon darüber ausgegossen hat; kann man da noch daran zweifeln, dass Homer eine wirkliche Verdunkelung der Augen meint? — Man kann nicht dagegen anführen, dass Poseidon den Aeneas ja gewaltsam entführt, und dass das nicht nöthig gewesen wäre, wenn die Augen Achills getrübt waren; denn man darf nicht vergessen, dass von einer solchen Blendung doch nur wenige Augenblicke die Rede sein kann, und dass Poseidon den Aeneas für längere Zeit aus dem Schlachtgetümmel entfernen will; deswegen muss er ihn fortschaffen, während dem Achill die Augen umnebelt werden, damit er nicht sieht, wohin sein Gegner vor ihm entführt wird.

S. 148, Z. 24 — S. 149, Z. 2. »*Unsichtbar sein — werden sollen.*« — Auch damit hat Herder Recht, wenn er gegen Lessing behauptet, unsichtbar sein sei nicht der eigentliche und ursprüngliche Zustand der homerischen Götter. Wenn die Menschen, um die Götter zu sehn, jedesmal erst einer Erleuchtung ihres Gesichts bedürften, wie käme es dann, dass Götter wider ihren Willen gesehen werden könnten, dass man sie unvermuthet überraschen dürfte? — Herder erinnert daran, wie schwer die Götter straften, wenn ein Sterblicher sie wider ihren Willen erblickte; wie Tiresias erblindet, weil er Athena nackt gesehn, wie Kalydon zu Stein wird und Aktäon zum Hirsch, weil sie Artemis im Bade belauscht hatten. In der homerischen Dichtung sind die Götter unter sich gegenseitig sichtbar; wenn sie unter den Menschen auftreten, so richtet sich ihre Sichtbarkeit danach, ob sie erkannt oder unerkannt sein wollen. Herder bringt noch eine grössere Zahl schlagender Belege dafür bei. Wenn bei Homer die Götter unter den Menschen erscheinen, nehmen sie fast immer menschliche Gestalt an; natürlich kann da der Sterbliche nicht wissen, dass er einen Gott vor sich hat, wenn er es nicht aus den übermenschlichen Thaten ahnt. Daher fragt so oft ein Held den andern, ob er ein Gott oder ein Sterblicher sei; daher redet Odysseus Nausikaa ähnlich zweifelnd, wenn auch bewusst und absichtlich, an. Sichtbar sind also die griechischen Götter den Menschen, sobald sie nicht ausdrücklich das Gegentheil wollen; kenntlich aber von vornherein sind sie für gewöhnlich nicht. Wir müssen also bei der schon

oben ausgesprochenen Ansicht bleiben, dass Homer, wenn er ausdrücken will, dass die Götter sich plötzlich für den Menschen unsichtbar machen, an wirkliche Wolken denkt; nicht bloss, wie Lessing in der Anmerkung S. 148 ausführt, wenn sie von andern Gottheiten nicht gesehen werden wollen. Es liegt auch eine gewisse Inconsequenz darin, anzunehmen, dass Homer im letzteren Fall wirkliche Wolken gemeint habe, im andern aber sich der Wolken nur in poetischer Redeweise bedient und ein einfaches Unsichtbarwerden, Verschwinden, damit gemeint habe. (Bei Nägelsbach, *Hom. Theologie, Nürnberg 1840*, habe ich nichts über diesen Punkt gefunden. Adam, *Das Plastische bei Homer, S. 37*, nimmt auch einen wirklichen *»dichten Nebel«* an.)

Anmerkungen. S. 146, Anm. 1. Dieser Auffassung L.'s hat Herder den ganzen 14. Abschn. seines kritischen Wäldchens gewidmet. Er bestreitet vornehmlich, dass übermenschliche Grösse eine hervorstechende Eigenschaft der homerischen Götter überhaupt sei. Für Zeus, Poseidon, Athena will er das zugeben, eine Hera kann er sich nicht kolossal denken, ebensowenig eine Aphrodite. Wo Stärke und Grösse nicht das Hauptstück im Charakter einer Gottheit ausmachen, da sei die übermenschliche Natur auch kein nothwendiges Augenmerk; wo aber der Charakter der Gottheit damit gar nicht bestehen könne, wie z. B. bei jenen beiden Göttinnen, da solle sie unsern Augen wegbleiben. Und auch bei den Gottheiten, deren Individualität einmal eine Aeusserung vorzüglicher Stärke wolle, dürfe man die Grösse nicht zu sehr betonen; Homer zeige für gewöhnlich nicht diese alles natürliche Mass übersteigende Grösse, sondern lasse uns dieselbe nur ahnen aus ihren Handlungen. Zeus werde nicht als Riese geschildert, sondern dadurch, dass er mit dem Bewegen seiner Augenbrauen den Olymp erschüttere, dass er sich anheischig mache, alle Götter und Menschen, Erde und Meer an einer Kette zum Olymp hinaufzuziehen; die Grösse Poseidons werde durch seine Schritte mehr angedeutet, als geschildert, ebenso die Grösse der Athena durch das Aufheben des Feldsteins. Herder folgert also: der Individualcharakter der homerischen Götter und Göttinnen sei das Hauptaugenmerk, nach welchem sich ihre Grösse und Stärke richte; es gebe Göttinnen, die an Stärke unter den Helden blieben; Göttinnen, die an Grösse den Menschen gleich sein müssten, auch Götter, die nicht grösser sein dürften.

Zunächst ist zu bemerken, dass Lessing durchaus nicht behauptet, dass bei Homer alle Götter in jenen ganz ungeheuern Dimensionen zu denken seien, die Herder annimmt. Wenn dieser, um darzuthun, wie wenig erhaben uns eine riesige Juno vorkomme, fragt: *»wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen, um ihren Körper zu säubern? wie viel Tonnen Oel, um ihn zu salben? wie gross wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck sein? wo wird sie mit Jupiter auf dem*

Berge Ida in der süssen Umarmung Raum haben?« — so ist dagegen zu bemerken, dass Lessing an so kolossale Verhältnisse gar nicht denkt. Er sagt im Gegentheil sehr vorsichtig: *»Grösse, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt«* (S. 146, Z. 4); in der Anm. allerdings spricht er von einer körperlichen Grösse, die alle natürlichen Masse weit übersteige, hier aber mit ganz besonderer Beziehung auf die angeführten Beispiele. Lessing meint also vornehmlich, dass die homerischen Götter in übermenschlicher Grösse gedacht sind, keineswegs aber, dass wir sie uns alle riesenhaft zu denken haben. Herder hingegen nimmt an, dass die einen von den Göttern riesenhaft, die andern in menschlicher Grösse gedacht seien. Ist eine solche Annahme wohl möglich? Wie sollen wir uns ein Beisammensein dieser Götter vorstellen? Hera, Aphrodite, Apollo in gewöhnlicher Menschengrösse, Zeus, Ares, Athena, Poseidon von ungeheuern Dimensionen? — Unmöglich!

Herder begeht bei seinen Einwendungen gegen Lessing den Fehler, sich zu sehr von der bildlichen, malerischen Vorstellung leiten zu lassen, während der Dichter in seiner freiwaltenden Phantasie bei manchen Dingen, und gerade vornehmlich bei allen, was die Götter betrifft, auch darin uns das gewaltige der Götter ahnen lässt, dass wir uns von ihren Thaten und von dem Verhältniss, in welchem das Aeussere der Götter zu ihren Thaten steht, keinen rechten Begriff machen können. Wenn Herder in der angegebenen Weise es ausmalt, dass man sich unter einem Riesenweibe nicht die herrlichste der Göttinnen vorstellen könne, dass die *»süsslächelnde Venus«* nicht riesenmässig zu denken sei, so leitet ihn dabei das ganz richtige Gefühl, dass Anmuth und Liebreiz durch Kolossalität verloren geht. Wir finden deshalb, dass die Alten wohl diejenigen Gottheiten, deren Wesen vornehmlich Würde und Erhabenheit war, in Kolossalstatuen darstellten: den Zeus, die Athena, die Hera. Denn die Würde geht darüber nicht nur nicht verloren, sondern sie wird dadurch noch bedeutend erhöht; man denke an den Zeus von Otricoli, an die Hera Ludovisi. Aber die Gottheiten, deren eigenstes Wesen Liebreiz ist, wie Aphrodite, Eros, Dionysos, werden selten in kolossaler, meist in menschlicher oder nur wenig übermenschlicher Grösse gebildet. Das sind Folgen des künstlerischen Eindrucks, welchen die Kolossalität auf den Beschauer macht; aber den Dichter, welcher nicht für die Anschauung, sondern für die Phantasie arbeitet, geht das nichts an, für ihn zeichnen sich alle Götter vor den Menschen durch übernatürliche Grösse aus.

Wie aber steht es mit der Riesenmässigkeit der homerischen Götter? Sind dieselben wirklich auch ungeheuer gedacht? — Herder macht darauf aufmerksam, dass Ares zwar im Liegen sieben Hufen

Landes bedecke: wenn aber Lessing die Stelle anführt, wo auf dem Schild des Achill Ares und Athena die Truppen der belagerten Stadt anführen (S. 146, Anm. Z. 10 ff.), so begreift er nicht, wie Lessing diese Verse citiren könne: Homer messe seinen Koloss nur, da er liege; aufrecht würde er nicht wagen, uns den ungeheuern Anblick abzuzwingen. Aber Lessing sagt auch gar nicht, dass Homer sich bei jener Darstellung des Schildes etwa gedacht habe, hier gehe ein sieben Hufen hoher Ares und Athena neben den Menschen, welche an ihrer Seite oder vielmehr zu ihren Füssen wie Ameisen erscheinen mussten; selbstverständlich kann weder Homer solch unkünstlerischen Gedanken gehabt haben, noch Lessing ihm einen solchen haben unterschieben wollen. Die homerischen Götter sind keine Riesen; sie sind es ebensowenig, wie es die altnordischen Götter sind. Wie den nordischen Göttern die Riesen feindlich gegenüberstehn, gegen welche die Götter selbst klein erscheinen, während diese sie doch durch ihre höhere geistige Kraft überwinden, so stehen den homerischen oder griechischen Göttern überhaupt die Giganten und Titanen gegenüber. Diese sind solche ungeheure, riesenhafte Wesen; sie thürmen Berg auf Berg, um den Olymp zu stürmen. Auch hier, um dies beiläufig zu bemerken, zeigt sich der Gegensatz zwischen Poesie und bildender Kunst: wenn in der Sage die Giganten den Göttern an Grösse und roher Körperkraft überlegen erscheinen, stellt sie die bildende Kunst (soweit sie nicht die Darstellung von Menschen mit Schlangenleibern beliebt) ganz wie die Götter selbst, in gleicher Grösse, sogar bisweilen in gleicher Rüstung dar. Daher sagt Nägelsbach, *Homer. Theologie S. 13*, richtiger, obgleich noch nicht ganz die Wahrheit treffend: »*Die leibliche Gestalt der Götter ist nach den Massen und Verhältnissen ganz die menschliche.*« — Wenn wir uns also, wie ich glaube, die homerischen Götter im allgemeinen nur von übermenschlicher Grösse, keineswegs aber von riesigen Dimensionen zu denken haben; wenn auch beim Relief des Achilles-Schildes nur gemeint ist, dass Ares und Athene die Truppen, welche sie anführen, an Grösse überragen, wie ja auch die bildende Kunst es liebt, die Götter den Sterblichen gegenüber häufig auf demselben Denkmal durch übermenschliche Grösse zu charakterisiren: wie sind dann jene Stellen aufzufassen, wo in der That die Götter in solchen Dimensionen auftreten, wo wir keine »*lindernde Erklärung*« annehmen können, um mit Lessing zu reden? — Der sieben Hufen bedeckende Ares lässt sich nicht wegdisputiren; auch nicht der mit vier Schritten an sein entferntes Ziel gelangende Poseidon. Da könnte man wie Herder fragen: sollen wir uns vorstellen, dass der Gott solche Schritte macht, wie etwa der Däumling mit seinen Siebenmeilen-Stiefeln? Haben wir uns den Gott bis an die Wolken reichend vorzustellen, um solche Schritte begreiflich zu finden? — Keineswegs; das vom Leser zu verlangen,

fällt dem Dichter nicht ein, er selbst denkt auch offenbar dabei gar nicht daran, wie dies möglich ist, so wenig er sich etwa, wenn er sagte, der Helm der Athene könnte die Streiter von hundert Städten fassen (die Richtigkeit dieser Deutung vorausgesetzt), einen solchen ungeheuern Kopf der Göttin in seinen Gedanken vorstellen würde. Jene Schritte des Poseidon sollen nur einfach die Schnelligkeit der Götter vorstellen, eine Schnelligkeit, für die es auch sonst nicht an Belegen fehlt und über welche Lessing auch in seinen Nachträgen zum Laokoon handelt (*No. 14 S. 297 Hempel*). So z. B. wenn Aphrodite mit Iris auf dem Wagen des Ares vom Schlachtfelde zurückfährt, so ergreift Iris den Zügel, treibt die Pferde an, die Pferde fliegen und sind sogleich da (*Il. V, 365*); wenn Hera mit Athene hinabfährt, um dem Blutvergiessen des Ares zu steuern, so ist der ganze Weg nur ein Sprung (*Il. V, 770*). Und dabei kann man doch unmöglich an riesenmässige Pferde denken, welche etwa den Riesenverhältnissen der Götter entsprächen. Ebenso ist es mit dem von Athene geworfenen ungeheuern Feldstein; auch da stellt sich der Dichter nicht eine dem entsprechende Hand vor. Und auch Ares, der sieben Hufen Landes bedeckt, ist nichts als ein solcher Zug der Phantasie, den weder der Dichter sich ausmalt, noch der Hörer sich ausmalen soll. Ein Vergleich aus der nordischen Mythologie kann das bestätigen. Als Thor mit Loki eine Reise zu den Riesen macht, übernachten sie unterwegs in einer Felshöhle, wie sie glauben, die aber wie sich bald herausstellt, der Handschuh eines in der Nähe schlafenden Riesen, des Königs der Riesen selbst ist. Da dieser sie durch sein fürchterliches Schnarchen stört, will Thor mit seinem Hammer ihn todt schlagen. Dreimal schlägt er ihn mit furchtbarer Anstrengung vor die Stirn; vergeblich, der Riese rührt sich kaum. Später stellt sich aber heraus, dass alles Trug war: der Riesenkönig hatte sich nur schlafend gestellt und bei jedem Schlage Thors einen Berg untergeschoben; aber so ungeheuer war die Wirkung der Schläge von Thors Hammer, dass drei grosse tiefe Thäler von viereckiger Gestalt in dem Berge zurückgeblieben sind. Hier haben wir auch einen solchen Zug der Phantasie, der ganz und gar nicht auszudenken ist. Thor ist von nicht übermenschlicher Gestalt; kehrt er doch unterwegs bei sterblichen Menschen ein, die ihn für ihres gleichen halten; aber sein Hammer hat die Eigenschaft, die riesigsten wie die kleinsten Dimensionen annehmen zu können. Wie aber eine Hand von gewöhnlicher Grösse eine solche Waffe regieren und damit tiefe Thäler in einen Berg schlagen kann, daran denkt die Dichtung nicht. Aehnlich verhält sich die Sache bei Thors Trinkleistungen im Palaste der Riesen u. s. w. So ist es, glaube ich, auch bei Homer. Durch einzelne Züge will Homer seine Götter, die sonst so viele Fehler und Schwächen der Menschen aufweisen, die alle Bedürfnisse der Sterblichen haben, wie Essen, Trinken und Schlafen, über die ge-

wöhnlichen Menschen erheben. Wenn manchmal die homerischen Götter gleichsam erhaben über Raum und Zeit sind, wenn sie im Augenblick sich versetzen können, wohin sie wollen, so nehmen sie ein ander Mal dafür wieder die Hülfe von Wagen und Pferden in Anspruch; wenn Zeus das eine Mal alles sieht, alles überlegt, wird er ein andres Mal doch von niederen Göttern überlistet, und es geschieht irgend etwas wider seinen Willen. Die homerischen Götter sind vornehmlich Menschen; nur hier und da ist ihr Auftreten wunderbar und übernatürlich, hin und wieder geisterartig und riesenmässig. Und es ist wohl nicht ohne Bedeutung und charakteristisch für den Standpunkt der Ilias im Gegensatz zur Odyssee, dass das Riesenmässige der Götter gerade in jener an einigen Stellen hervortritt, während in der Odyssee mehr das Geisterartige hervorgehoben wird, gerade so wie in der Ilias überhaupt mehr die körperliche Gewalt vor dem Geistigen prävalirt, während in der Odyssee geistige Kraft den Sieg davonträgt über rohe Körperkraft. (Nägelsbach *a. a, O. S. 14* constatirt nur einen »*spröden Gegensatz*« in Bezug auf das Aeussere der Götter, ohne den Versuch zu vermachen, denselben zu erklären. Eine Zusammenstellung dessen, was bei Homer von den Eigenschaften, dem Aeussern u. s. w. seiner Götter gesagt ist, giebt Adam, *Das Plastische im Homer, Progr. d. Maxim. Gymn. in München, 1869, S. 36 ff.*)

S. 146, Anm. Z. 7. — »*der Helm der Minerva,*« übersetzt Lessing, »*unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können;*« Ernesti: »*der den Anfall einer Armee aus hundert Städten aushalten könnte;*« Herder: »*den die Fussvölker aus hundert Städten zu heben (zu tragen) kaum hinreichten,*« oder: »*der den Kräften eines Fussvolkes aus hundert Städten zu schaffen geben könnte.*« Aber richtiger als diese alle ist wohl die Deutung, auf welche das Schol. hinweist: »*der Helm, der die Bilder von Fussvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können;*« oder directer: »*der geschmückt war mit den Vorkämpfern von hundert Städten,*« sodass also diese Worte sich nicht auf die Kraft, sondern auf die Pracht des Helmes beziehen, auf welchem Kriegergestalten in Metall abgebildet waren. Das »*hundert*« ist hyperbolisch; und ganz ebenso findet sich *XIV, 181*: ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυῖα, ein Gürtel, der mit hunderten von Troddeln verziert ist. Vgl. darüber G. Hermann, *Opuscula IV, 287 ff.*

S. 146, Anm. Z. 25—29. »*Ist es indess schon — entlehnet haben.*« — Herder deutet, ohne sich näher darauf einzulassen, an, dass dann wieder die Frage entstehe, woher Homer das Kolossale seiner Götter entlehnt habe, und er glaubt den Ursprung davon in Aegypten zu finden, während Nägelsbach *a. a. O.* an »*Spuren orientalischer Anschauungsweise*« denkt. Ich glaube, dass dies ebensowenig angenommen werden kann, als die Lessing'sche Behauptung. Dass

die bildende Kunst ihre Ideale nach Homer geformt habe, ist wohl nicht zweifelhaft; aber die Vorstellung, dass die göttlichen Wesen, welche die Geschicke der Menschen leiten, sich bei aller äussern Aehnlichkeit mit den Menschen doch wenigstens durch die Grösse von ihnen unterscheiden, ist eine so naheliegende, so tief in der menschlichen Anschauung begründete, dass ich ebensowenig glaube, dass die Künstler, die ihre Götter in kolossaler Figur darstellten, dies erst aus dem Homer lernen mussten, als ich andrerseits glauben kann, dass Homer seine Vorstellungen von ägyptischen entlehnt habe. Auch verhalten sich die griechischen Künstler ebenso wie Homer dabei immer massvoll und bilden und dichten nur Götter von übermenschlichen Dimensionen, nicht ungeschlachte Kolosse, wie die Aegypter.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloss von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.[1] Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der grösste Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? »Hierauf ergrimmte Apollo, und schoss seine »Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben »und ihre Leichname wurden verbrannt.« Nun lese man den Homer selbst:

[1] *Iliad. A. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.*

Βῆ δὲ κατ᾽ Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
Τόξ᾽ ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
Ἔκλαγξαν δ᾽ ἄρ᾽ ὀϊστοὶ ἐπ᾽ ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ᾽ ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·
Ἕζετ᾽ ἔπειτ᾽ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ᾽ ἰὸν ἕηκεν·
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ᾽ ἀργυρέοιο βιοῖο.
Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς.
Αὐτὰρ ἔπειτ᾽ αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιείς
Βάλλ᾽· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμεῖαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann fasst er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstösse mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleineste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, dass uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorzug für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter.[1] Ein goldner offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier

[1] *Iliad. Δ. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.*

gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmässigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus ist, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, dass nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? dass der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? dass die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Dass aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schliessen lässt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[1]

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, dass das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die grösste Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerieen füllen. Aber müsste, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen grossen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der grössten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Theile desselben, ohne dass sie ihrer Seits den ge-

[1] *Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poème fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poèmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poèmes et des Poètes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poèmes et du génie de leurs Auteurs.*

ringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch dazustellen vermögend ist.

Man lässt sich bloss von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen.[1]

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin [*de subl. 15, 1 sqq.*] erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heissen, hiess bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (*Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351*) [*cap. XVI. p. 759 B.*] gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

S. 161, Z. 10—17. »*Milton würde — Gallerieen füllen.*« — Ueber Milton handeln mehrere Fragmente zum Laokoon. Das eine, *No. 11^b S. 291* (*Hempel*) behandelt Miltons Blindheit (womit zu vgl. *No. 3, Abschn. 2, XII, S. 258* und *No. 4, XL, S. 266*). Lessing setzt darin auseinander, dass die Blindheit Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben, nicht ohne Einfluss gewesen sei. Er führt dafür mehrere einzelne Beispiele an, namentlich aber macht er geltend, dass Milton die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände vermeide. »*Homer male in solchen Fällen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort, weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich sei, um uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sicht-*

baren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden mussten, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehn die Gelegenheit verlor: ein Blinder müsse natürlich auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des ganzen lebhaft zu machen.« In einem andern Fragment, *No.* 11^{a} *S. 292* (womit zu vgl. *No. 3, Abschn. 2, XI, S. 258 u. No. 4, XXXIX, S. 266*) macht Lessing zehn progressive Gemälde bei Milton namhaft; er weist darauf hin, dass Milton, wie Homer, die Schönheit der Form nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen als nach ihrer Wirkung schildere (wovon Abschn. XXI des Laokoon handelt); und wenn er oben sagt, Milton könne keine Gallerien füllen, so bemerkt er doch in dem Fragment, Milton sei auch an solchen Gemälden, welche wirklich von der Malerei behandelt werden könnten, weit reicher, als Caylus und Winckelmann glaubten, obschon Richardson, welcher sie excerpirt hätte, in ihrer Wahl sehr unglücklich gewesen sei. Er macht dabei zwei solcher von Richardson unglücklich gewählter Gemälde namhaft, den Rafael mit seinen drei Paar Flügeln, und das Bild der aufrecht gehenden Schlange, weil letzteres wider alle Ponderation in der Malerei sein würde.

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müssig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als dass die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloss sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, dass manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den grössten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, dass, wenn man nicht wüsste, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1] Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der grosse geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muss dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, dass jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln.

[1] *Iliad. Δ. v. 105.*

Αὐτίκ᾽ ἐσύλα τόξον ἐΰξοον — — — —
Καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκε τανυσσάμενος, ποτὶ γαίῃ
Ἀγκλίνας — — — — — — —
Αὐτὰρ ὃ σύλα πῶμα φαρέτρης· ἐκ δ᾽ ἕλετ᾽ ἰὸν
Ἀβλῆτα, πτερόεντα, μελαινῶν [l. μελαινέων] ἕρμ᾽ ὀδυνάων,
Αἶψα δ᾽ ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει [l. κατεκόσμεε] πικρὸν ὀϊστόν — —
Ἕλκε δ᾽ ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν, καὶ νεῦρα βόεια.
Νευρὴν μὲν μαζῷ πέλασεν, τόξῳ δὲ σίδηρον.
Αὐτὰρ ἐπειδὴ [l. ἐπεὶ δὴ] κυκλοτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,
Λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ᾽ ἴαχεν, ἆλτο δ᾽ ὀϊστός
Ὀξυβελής, καθ᾽ ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.

Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muss: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muss sich mit Handlungen neben einander, oder mit blossen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

S. 163, Z. 5 fg. »*Drydens Ode — müssig lassen.*« — John Dryden 1631—1700, Dichter und Gelehrter, dessen Virgil-Ausgabe von Lessing oben S. 73, Anm. 1 citirt wird. Seine Ode: *Alexander's feast or the power of music* wurde 1725 von Händel componirt. — Auf musikalische Gemälde in der Poesie kommt Lessing weiter nicht zurück, es ist aber nicht schwer zu verstehen, was er damit gemeint hat; fehlt es doch auch unserer Litteratur nicht an solchen, namentlich lyrischen Gedichten, welche uns musicalische Effecte und Bilder bieten. Schiller macht in seiner Besprechung der Matthisson'schen Gedichte (*Werke XII, 378 ff.*) darauf aufmerksam, wie durch eine glückliche Wahl harmonirender Bilder und durch eine kunstreiche Eurythmie in Anordnung derselben solche musicalische Effecte zu erreichen sind; er führt als Beispiel das bekannte Gedicht: »*Abendlandschaft*« von Matthisson an und fügt hinzu: »*Man verstehe uns nicht so, als ob es bloss der glückliche Versbau wäre, was diesem Liede eine so musicalische Wirkung giebt. Der metrische Wohllaut unterstützt und erhöht zwar allerdings diese Wirkung, aber er macht sie nicht allein aus. Es ist die glückliche Zusammenstellung der Bilder, die liebliche Stetigkeit ihrer Succession; es ist die Modulation und die schöne Haltung des Ganzen, wodurch es Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise, also Seelengemälde wird.*« — Auch in dem Aufsatz »*über naive und sentimentale Dichtung*« (*Werke XII, 211*) bespricht Schiller diese Seite der Poesie, und zwar bei Klopstock, welchen er einen musicalischen Dichter nennt, während er ihm die Schöpfung plastischer Gestalten abspricht. Er führt dabei aus, »*dass je nachdem die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahme, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloss einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorbringe, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, sie bildend, plastisch oder musikalisch genannt werden könnte. Der letztere Ausdruck beziehe sich also nicht bloss auf dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effecte derselben, die sie hervorzubringen vermöge, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Object zu beherrschen; und in diesem Sinne sei Klopstock vorzugsweise ein musicalischer Dichter.*« Ich möchte unter den neueren Dichtern namentlich auf Eichendorff und Heine aufmerksam machen,

welche eine Menge von musikalischen Gemälden liefern, »*die den Pinsel müssig lassen*«, (obgleich man freilich neuerdings sogar den einsam träumenden Fichtenbaum zu malen sich nicht entblödet hat).

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schliesse so. Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniss zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen.

In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fliesst die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlusskette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen lässt sich die grosse Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, dass der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und dass seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter lässt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müsste, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiss durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muss, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muss ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so musste in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1]

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χάλκεα [l. χάλκε'] ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·
Τῶν ἤ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν
Χάλκε' ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·
Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν
Ἐντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγες εἰσίν·

[1] *Iliad. E. v. 722—31.*

Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἄκρῳ
Δῆσεν χρύσειον καλὸν ζυγόν, ἐν δὲ λέπαδνα
Κάλ' ἔβαλεν, χρύσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muss sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun: das weiche Unterkleid, den grossen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.[1]

— — — *Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,*
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δ' αὖ μέγα [*l. περὶ δὲ μέγα*] *βάλλετο φᾶρος·*
Ποσσὶ δ' ὑπαὶ [*l. ὑπὸ*] *λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.*
Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloss das väterliche, unvergängliche Scepter heisst, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte [*XI, 633*] bloss *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Malt er uns, ausser den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiss, dass mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, dass er wirklich selber gemalet habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich lässt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

[1] *Iliad. B. v. 43—47.*

— Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·
Ἥφαιστος μὲν δῶκε [l. ἔδωκε] Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·
Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
Αὐτὰρ ὃ αὖτε Πέλοψ δῶκ᾽ Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·
Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπε πολύαρνι Θυέστῃ·
Αὐτὰρ ὃ αὖτε Θυέστ᾽ Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,
Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.[1]

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, dass einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, dass Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; dass der erste König ein Sohn der Zeit (*Ζεὺς Κρονίων*), ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*Διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ*) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; dass der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gestalt dem tapfersten Krieger (*Πέλοπι πληξίππῳ*) überlassen habe; dass der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμὴν λαῶν*), sie mit Wohlleben und Ueberfluss bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολύαρνι Θυέστῃ*) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner

[1] *Iliad. B. v. 101—108.*

Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt ausser meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloss als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[1]

Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους
Φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
Οὐδ᾽ ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε
Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας
Πρὸς Διὸς εἰρύαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloss da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das blosse Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in

[1] *Iliad. Α. v. 234—239.*

eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heissen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepasst, und ihn erlegt; die Hörner waren von ausserordentlicher Grösse, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[1]

— — — Τόξον, ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγός
Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ' αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,
Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμένος ἐν προδοκῇσιν
Βεβλήκει πρὸς στῆθος· ὁ δ' ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ·
Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἑκκαιδεκάδωρα πεφύκει·
Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,
Πᾶν δ' εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

[1] *Iliad. Δ. v. 105—111.*

S. 166, Z. 3 — S. 167, Z. 14. »*Ich schliesse — körperlicher Gegenstände.*« — Diese Sätze enthalten den Kern und das Fundament der ganzen Schrift. Gegen sie wendet sich Herder *Abschn. 15 u. 16* und ein Progr. d. Gymn. z. grauen Kloster in Berlin v. J. 1852, Bollmann »*Ueber das Kunstprincip in Lessing's Laokoon und dessen Begründung;*« vgl. auch v. Rumohr, *Italienische Forschungen I, 129 ff.* Besonders auf jene beiden (Bollmann führt im allgemeinen die Herder'schen Ideen nur näher aus) haben wir im Folgenden besonders Rücksicht zu nehmen.

Am nächsten kommt den hier entwickelten Theorien der Inhalt zweier Schriften, die auf Lessing's System von unverkennbarem Einfluss gewesen sind. Die eine ist die Abhandlung des (1742 zu Paris verstorbenen) Abbé Dubos: »*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,*« *Paris 1719.* Von ihm handelt eine Greiffswalder Dissertation: »*Dubos et Lessing,*« Diss. inaug. par Konrad Leysaht, Greiffsw. 1874, deren Verf. den Einfluss dieser Schrift auf Lessing nachzuweisen sucht, wobei er entschieden zu weit geht und Aehnlichkeiten sieht, wo gar keine sind; freilich tadelte schon Scheffner in einem Briefe an Herder, dass Lessing den Dubos und Webb nicht anführte, »*da er doch beide sehr stark benutzt und ihnen die feinsten Bemerkungen entlehnt habe.*« (S. Guhrauer *II, 1, 17*). Allein Daniel Webb in seinen Gesprächen über das Schöne der Malerei (a. d. Engl. übers. Zürich 1766) steht noch vollständig auf dem Standpunkt der poetischen Malerei; er stellt die Poesie als eine Vereinigung der Macht der Musik und der Malerei hin, empfiehlt den Dichtern als vornehmstes Streben das Colorit, spricht von Titianen unter den neueren Dichtern und vom pinselnden Shakespeare etc.; richtig ist, dass sehr viele der Webb'schen Beispiele sich auch bei Lessing finden, aber das ist kein Wunder, da sie fast alle aus Plinius entlehnt sind. Auch die Theorie von Dubos ist im allgemeinen davon noch wenig verschieden, wie schon das von ihm gewählte horazische Motto: »*Ut pictura poesis*« bezeugt; und darum konnte Lessing recht gut die Anführung dieser beiden Quellen unterlassen, wenn er sich auch mit Dubos in mehrfacher Uebereinstimmung befand. So z. B. warnt auch dieser vor den rein allegorischen Compositionen und tadelt deshalb namentlich den Rubens, bei dem dieselben so häufig sind, denn die Gemälde sollten keine Räthsel aufgeben. Auch betont er den Unterschied, dass die Malerei einen Augenblick, die Poesie eine dauernde Handlung in ihren einzelnen, aufeinanderfolgenden Momenten darstelle, was er freilich mit Unrecht als einen Vorzug der Poesie bezeichnet. (Eine eingehende Besprechung der Abhandlung von Leysaht hat Grosse gegeben in den *Wissenschaftl. Monatsblättern f. 1876 No. 1 S. 7—12*),

Mehr als dem Dubos verdankte Lessing den in jener Zeit viel gelesenen und mehrfach übersetzten Dialogen des Engländers J. Harris »*über die Kunst*« und »*über die Musik, Malerei und Poesie*« (mehrfach in's Deutsche übersetzt; mir ist hier eine Uebersetzung nach der 3. Londoner Ausgabe, Halle 1780, zugänglich). Harris geht bei seiner Eintheilung der Künste von Aristoteles aus, indem er, nicht wie die Engländer sonst seit Bako von Verulam, die Phantasie als das Grundprincip der Künste betrachtet, sondern die Nachahmung. Er fasst daher als Grundproblem die Frage nach der Verschiedenheit der Mittel, durch welche die Künste nachahmen. Gemeinsam ist jeder Kunst, dass sie ein ganzes wirkt, das aus Theilen

besteht; der Unterschied liegt aber in der Anordnung dieser Theile. Die einen Künste wirken durch coexistente Theile, sie liefern ein Werk; die andern wirken durch successive Theile, also durch Energie. Die Malerei ahmt nach durch Figur und Farbe; die Tonkunst durch Bewegung und Töne, beide Künste also durch natürliche Mittel, die Poesie aber durch ein künstliches und willkürliches Mittel. Gegenstand der Malerei ist alles durch das Gesicht wahrnehmbare, ausgenommen die Bewegung; Gegenstand von Musik und Poesie das durch das Gehör Wahrnehmbare; da aber die Poesie Töne für Vorstellungen gebraucht, so umfasst sie den gesammten Kreis der menschlichen Vorstellungen, das Gebiet aller andern Künste gleichfalls. (Besonders charakteristisch ist folgende Stelle (Ueber Tonk., Malerei u. Dichtk. Kap. V, §. 2): *»Die Gegenstände der Dichtkunst, zu welchen sich die Malerei ihrer Natur nach nicht schickt, sind alle die Handlungen, deren ganzes von einer so in die Länge gezogenen Dauer ist, dass kein Zeitpunkt in irgend einem Theile dieses ganzen für die Malerei geschickt zu finden ist; weder in seinem Anfange, der lehren wird, was folgt; noch in seinem Ende, das lehren wird, was vorhergegangen ist; noch in seiner Mitte, die beides, das Vorhergehende und das Nachfolgende, erklären muss.«* In dieser negativen Fassung liegt die von Lessing im IV. Abschn. entwickelte Lehre von der Wahl des fruchtbarsten Momentes für die bildende Kunst deutlich enthalten). Wie viel von diesen Gedanken sich bei Lessing ähnlich findet, wie viel klarer und schärfer dieser aber das Gebiet der einzelnen Künste abgegrenzt hat, wird eine genaue Betrachtung seiner Sätze uns jetzt zeigen. (Vgl. über Harris Herder, *Krit. Wäldchen I, 19* und Dilthey, *Preuss. Jahrb. 1867, Februar*).

Auch Shaftesbury scheint nicht ohne Einfluss auf Lessing gewesen zu sein. In dessen *»Ideen des historischen Gemäldes oder der Tabulatur von dem Urtheil des Herkules nach dem Prodikus«* finden wir bereits das Verlangen der *»Einheit der Zeit«* für den Maler gestellt; der Maler soll, heisst es, nur solche Handlungen und Begebenheiten dem Auge darstellen, welche entweder wirklich in einem und demselben Augenblicke zusammen existirt haben oder doch der Natur der Sache nach gar wohl zusammen subsistiren konnten. Das Successive ist also kein Gegenstand der Malerei. Ueberschreitet der Maler die gegenwärtige Zeit nur um einen Augenblick, so mag er sie ebenso mehr um viele Jahre überschreiten. (Vgl. Zimmermann, *Aesthetik I, 285.* Justi, *Winckelmann I, 466. II, 2, 243*). — Wir betrachten nun im einzelnen die oben S. 166 fg. dargelegten Sätze.

»Die Malerei gebraucht zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen als die Poesie.« Derselbe Gedanke, den das aus Plutarch entnommene und oben besprochene Motto der Schrift ausspricht. *»Die Malerei hat zu ihren Mitteln oder Zeichen Figuren und Farben in dem Raum, die Poesie artikulirte Töne in der Zeit.«* Hier könnte man den

Einwand erheben, Figuren und Farben seien allerdings die Mittel der Malerei, artikulirte Töne aber nicht nur die der Poesie, sondern ebenso der Rede überhaupt, ja theilweise auch der Musik; ein Einwand, von dem gleich noch die Rede sein wird. »*Die Zeichen müssen unstreitig ein bequemes Verhältniss zu dem Bezeichneten haben;*« d. h. es muss ein Zusammenstimmen des Inhalts und des sinnlichen Materials stattfinden; jeder darzustellende Stoff ist ja durch sein Material mehr oder weniger bedingt. Haben nun aber die Mittel oder Zeichen der Malerei dasselbe Verhältniss zu dem Bezeichneten, wie die Mittel der Poesie? — Lessing geht davon aus: »*nebeneinander geordnete Zeichen können auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile nebeneinander existiren, ausdrücken; aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgen.*« Die ersten Einwürfe, welche diese Deduction erfuhr, rühren von Mendelssohn her. In dem Urentwurf des Laokoon (*No. 1, S. 192 ff. Hempel*) finden sich Randbemerkungen, Zusätze oder Einwände, von der Hand Nicolai's und Mendelssohn's. Schon in diesem Entwurf hatte Lessing seine Gedanken fast ganz ebenso, zum Theil sogar wörtlich, wie in der uns vorliegenden Schrift, entwickelt; nur fügt er in dem Entwurf (*Absch. II, S. 194*) noch hinzu, »*die Zeichen der Malerei seien natürlich, die der Dichtkunst willkürlich.*« Hierzu bemerkt Mendelssohn: »*Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmt aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu thun.*« Diesem Einwande, dass die Poesie, da ihre Zeichen willkürliche seien, auch neben einander existirendes im Raume ausdrücken könnte, begegnet Lessing im Absch. XVII, wo wir darauf zurückkommen werden. — Herder geht von demselben Unterschiede aus: die Zeichen der Malerei seien natürlich, die der Poesie willkürlich, durch allgemeine Convention angenommen, also könne man beide Arten Zeichen nicht miteinander vergleichen. Eben so verschieden sei die Art, wie die Zeichen wirken. Die Malerei wirke durch nebeneinandergestellte natürliche Zeichen im Raume; dies Nebeneinanderbestehen oder Coexistiren sei der Grund der malerischen Schönheit. Anders bei der Poesie. Das Aufeinander ihrer Zeichen sei nicht der Grund ihrer Schönheit, nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung, sondern bloss Nothwendigkeit, *conditio sine qua non*. Zur Vergleichung zieht Herder die Musik herbei. Bei der Musik sei allerdings das Verhältniss wie bei der Malerei, denn die Musik wirke in der That ganz ebenso durch das Nacheinander in der Zeit, wie die Malerei durch das Nebeneinander im Raume. Die Musik

wirke also in der That durch die Succession; bei der Poesie aber thue das Natürliche in den Zeichen, Buchstaben u. s. w. zur Wirkung derselben wenig oder gar nichts: der Sinn, der willkürlich in dieselben hineingelegt ist, thue alles. Also, schliesst Herder, kann man die Succession der Töne bei der Poesie nicht auf gleiche Stufe stellen mit der Coexistenz der Figuren und Farben bei der Malerei, weil die Zeichen, durch welche beide Künste wirken, nicht dasselbe Verhältniss zur bezeichneten Sache haben. — Mit dieser Argumentation im wesentlichen identisch ist die von Bollmann. Auch er sucht nachzuweisen, dass die artikulirten Töne der Poesie zu ihrem Gegenstande nicht dasselbe Verhältniss haben, wie die Zeichen der Malerei zu den ihrigen. Er geht davon aus, dass bei den meisten Künsten das Material, dessen sie sich bedienen, concret, real vorliegt und eben deswegen der Kunst gewisse Schranken setzt. Bei den einen Künsten liegt es in der Natur des Materials, dass es nur im Raume, nebeneinander erscheinen kann, und deshalb können diese Künste nur Coexistentes darstellen; bei den andern (genauer bei der andern) liegt es in der Natur des Materials, nur in der Zeit nacheinander erscheinen zu können, und eben deshalb kann diese Kunst nur Successives darstellen. Jene Künste sind alle bildenden, diese Kunst einzig und allein die Musik. Die Poesie hingegen stehe zu allen diesen Künsten in einem Gegensatz. Ihr Material, die Sprache, ist es keineswegs in demselben Sinne, wie etwa Marmor oder Erz, Farbe oder musikalischer Ton. Nicht der Ton als solcher ist Material der Poesie, sondern der geistige Begriff, welcher damit verbunden wird. Die geistige Seite der Sprache ist für die Poesie die Hauptsache; die Sprache kann also nicht, wie Marmor, Erz u. s. w., die Schöpfungen der Kunst einschränken, sondern die Ideen des dichtenden Künstlers haben gar keine Schranken. Wenn also auch die Vorstellungen, welche durch die nacheinander vernommenen Worte erregt würden, nur nacheinander gefasst werden könnten, so wäre damit doch nicht erwiesen, dass auch die Gegenstände, deren geistiges Abbild jene Vorstellungen sind, nur successiv sein dürften.

Was Herder und Bollmann hier gegen Lessing entwickeln, das ist im Grunde nicht bloss gegen diesen gerichtet, sondern gegen die ganze zu jener Zeit herkömmliche Eintheilung der Künste, welcher Lessing einfach folgt. Man machte zum Theilungsprincip der Künste das Darstellungsmittel, das Material; und indem man die Natur mit Rücksicht auf die schönen Künste in zwei Theile zerlegte: in den einen, den die Seele durch das Gesicht, und den andern, den sie durch das Gehör geniesst (wie das z. B. bei Batteux geschieht), nahm man zwei Arten Künste an: solche, welche für das Gesicht wirkten, — die bildenden Künste (von manchen wird auch noch die Tanzkunst dazu genommen); und solche, welche für das Gehör wirkten, — die tonischen Künste, Musik und Poesie. Aber diese Eintheilung ist, wenn auch der Eintheilungsgrund an sich nicht ganz

falsch ist, doch unrichtig. Die Musik hat zwar ihr sinnliches Material im Ton, aber bei der Poesie liegt die Sache ganz anders. Es ist falsch, Musik und Poesie als tonische Künste, als Künste der Zeit, zu coordiniren, da das Wort für die Poesie nicht das ist, was der Ton für die Musik. Die Poesie steht daher ausserhalb der Künste, welche an bestimmtes Material gebunden sind. So fasst denn auch Solger (und ihm folgend Vischer) Poesie und Künste getrennt. Da für die Poesie die Sprache nicht Darstellungsmedium ist, wie für die Künste ihr Material, so fasst er sie als die Kunst der reinen, das Mannichfaltige aus sich erzeugenden ganzen Idee, als die universelle Kunst, und stellt ihr die andern Künste gegenüber als den Ausdruck der in das Mannichfache der Wirklichkeit zerspaltenen Idee. Vischer seinerseits weicht davon noch etwas ab, indem er zum Eintheilungsgrund der Kunst die Verschiedenheit der innern Organisation der Phantasie macht; und darnach unterscheidet er: die bildende, auf das Auge organisirte, die empfindende, auf das Gehör organisirte, und die dichtende, auf die ganze, idealgesetzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie. Diese Theilung ist im Grunde schon angedeutet in der von Kant in dessen »*Kritik der Urtheilskraft*« vorgeschlagenen. Kant unterscheidet drei Formen der Kunst, deren eine in Worten, die andere in Geberden, die dritte in Tönen darstellt, und theilt darnach ein in »*redende Kunst,*« »*bildende Kunst*« und die »*des Spiels der Empfindungen,*« indem er unter redender Kunst Beredtsamkeit und Dichtkunst begreift, unter bildender Kunst Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei, unter der Kunst des schönen Spieles der Empfindungen aber Musik und — Farbekunst; letztere eine heutzutage ganz unbekannte Art der Kunst, welche darauf hinausläuft, durch passende Zusammenstellung von Farben angenehme Eindrücke zu erzielen, etwas was heute für Trachten, Decorationen u. s. w. etwa als Farbenlehre bezeichnet werden könnte, damals aber systematisch durch das von Kastel erfundene und bei Schriftstellern jener Zeit mehrfach erwähnte sog. »*Farbenclavier*« ad oculos demonstrirt wurde. Auch hier finden wir also bereits eine Abweichung von der alten Eintheilung nach dem Darstellungsmaterial, auf welcher Lessing's Argumentation noch beruht.

Es ist nicht zu leugnen, dass in der Deduction Lessing's hier eine Schwäche ist. Daher kommt es denn auch, dass er im nächsten Abschnitt genöthigt ist, das hier von der Poesie Gesagte einzuschränken; denn während er hier sagt, aufeinander folgende Zeichen könnten nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgten, muss er dort einräumen, dass, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, es gar wohl möglich ist, dass man durch sie die Theile eines Körpers eben sowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind, dass man also auch Coexistentes zum Gegenstand der Poesie machen

könne. Freilich — machen kann, wenn auch nicht machen soll. Die Begründung, warum dies nicht geschehen soll, ist eine Sache für sich, und wir werden Lessing bei dieser Begründung vollständig beistimmen müssen; hier muss nur gesagt werden, dass so, wie Lessing den Satz in seiner Argumentation ausspricht, zunächst es heisst, dass die Poesie Coexistentes gar nicht darstellen kann, so wenig die Malerei Aufeinanderfolgendes darstellen kann; und das ist in dieser Deduction nicht richtig.

»*Gegenstände, die nebeneinander oder deren Theile nebeneinander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.*« Gegen diesen Satz wendet sich vornehmlich eine Abhandlung von Tölken, »*über das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie,*« *Berlin 1822,* worin der Nachweis zu führen versucht wird, dass das von Lessing aufgestellte Gesetz zwar für die neuere Kunst gelte, für die antike aber nicht durchzuführen sei. »*Man stellte,*« sagt Tölken, »*die körperlichen Gegenstände keineswegs immer nach ihren sichtbaren Eigenschaften dar, sondern setzte die beseelte menschliche Gestalt an die Stelle des Leblosen. Dies gilt von allen grösseren Naturwesen, Meeren, Bergen, Gegenden, Inseln, Strömen, Städten, Seen, Häfen, in einer Ausdehnung, welche selbst den Vorbereiteten oft überrascht.*« Als Belege werden angeführt: die Personification von Arkadien auf einem pompejanischen Gemälde des Herkules und Telephus; Alcibiades im Schosse der Nemea; ferner eine ganze Menge philostratischer Gemälde, wo Bergeshöhen, Wiesen, Flüsse u. s. w. als menschliche Wesen erscheinen. Fast die ganze Tölken'sche Schrift beschäftigt sich mit Anführung solcher Beispiele, wo leblose Dinge, nicht bloss Landschaften oder Theile der Natur, sondern auch Tag und Nacht, Eigenschaften der Seele u. s. f. personificirt dargestellt sind. Bollmann schliesst sich vollständig an Tölken an, um nachzuweisen, dass bei den Alten die Malerei nicht bloss Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften dargestellt habe. Allein ich glaube, beide Gegner wenden sich gegen etwas, woran Lessing hier gar nicht denkt. Er will einfach folgern, dass die Malerei vermöge ihrer Darstellungsmittel nur den Augen Sichtbares darstellen kann, dass sie darauf verzichten müsse, Dinge, welche dem Auge nicht zugänglich sind, Dinge, welche das Gehör oder einen andern Sinn berühren, darzustellen. In diesem Sinne ist zum Verständniss Lessing's ein Fragment (*No. 17, S. 309*) von Wichtigkeit. Hier heisst es: »*So gut die Sprache ihre Prosa hat, so gut muss auch die Malerei dergleichen haben. Es giebt also poetische und prosaische Maler. Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen. 1. Ihre Zeichen sind nebeneinander stehend; welche folglich Dinge, die aufeinander folgen, damit vorstellen. 2. Ihre Zeichen sind natürlich;*

welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen. 3. Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.« Dieser Nachtrag zeigt ganz deutlich, was Lessing meint, wenn er sagt: »*Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind Gegenstand der Malerei.*« Dürfte man gegen diesen Satz ein Bild wie den erzürnten Musiker oder das lachende Parterre von Hogarth oder die singenden Engel van Eycks als Beweis anführen? Dürfte man aus diesen und ähnlichen Bildern schliessen, dass die Malerei auch Hörbares darstellen könnte? Gewiss nicht! Freilich sucht Mosler, *Krit. Kunststud. S. 13 ff.* nachzuweisen, dass ein Gespräch, ja selbst ein Monolog malbar sei, und er führt als Belege an: Rafael's Schule von Athen, Lionardo's Abendmahl, Correggio's Zinsgroschen, Rethel's Prolog zum Hannibalszug; für die Monologe Michel Angelo's Propheten und Sibyllen, Kaulbach's Narrenhaus. Von letzterem — einer allerdings genialen, aber im Grunde doch unkünstlerischen psychiatrischen Studie, brauche ich nicht zu sprechen. Die Propheten und Sibyllen sind scharf charakterisirte Gestalten; wir erkennen aus der Darstellung der Propheten den Geist, den ihre Schriften athmen, die verschiedenen Arten ihrer Prophetieen — aber ihre Worte oder Gedanken? — Und jene angeblichen Darstellungen von Gesprächen, was sind sie anders als Handlungen, was hat der Maler anderes dargestellt und darstellen wollen, als den Eindruck, den gesprochene Worte von bestimmtem Sinn auf die dargestellten Personen machen? Lionardos' Abendmahl giebt uns nicht die Worte: »*Einer unter euch wird mich verrathen,*« sondern den je nach dem Charakter der Apostel verschiedenen Eindruck, den sie auf dieselben machen. Will man das ein gemaltes Gespräch nennen — nun, dann sind die meisten Kunstwerke, die eine zusammengesetzte Handlung darstellen, solche gemalte Gespräche, die beiden Giebelfelder des Parthenon z. B., oder jede Darstellung des englischen Grusses u. s. f. Nur glaube man nicht, wenn man diese Werke so auffassen will, dass die Kunst Hörbares darstellen dürfe oder könne. — Ebenso ist es mit dem ersten Punkt: dass Maler mitunter darauf verfallen, Dinge, die aufeinander folgen, im selben Bilde darzustellen, kann uns noch kein Beweis sein, dass die Malerei das dürfe, ja auch nur im Stande sei, uns diese Aufeinanderfolge anschaulich zu machen. (Wir kommen darauf im XVIII. Abschn. zurück). Und endlich die Allegorie! Auch hier zeigt das angezogene Fragment deutlich den Sinn, welchen Lessing damit verbindet. Die Allegoristen begehen den Fehler, dass sie die natürlichen Zeichen, deren sich die Malerei bedient, mit willkürlichen vermischen. Die natürlichen Zeichen: d. h. dass ein Mensch eben einen Menschen, eine Säule eine Säule vorstellt; die Allegoristen malen eine Frau an einer Säule, aber diese

Säule ist keine wirkliche Säule, sondern soll nur die Festigkeit bedeuten, und die Frau ist keine wirkliche Frau, sondern etwa die Beharrlichkeit; sie malen eine Figur mit einem Steuerruder, aber dies Steuerruder ist kein wirkliches, und diese Frau ist keine Frau, sondern das Glück. Die Malerei hat sich in der That manchmal auf diese Abwege begeben; aber ist darum der Lessing'sche Satz weniger giltig? Zumal wenn wir sehn, dass die von Tölken beigebrachten Beispiele wenig oder gar nichts beweisen.

Denn erstens operirt Tölken sehr viel mit den Philostraten, und wir wissen heutzutage, dass deren Beschreibungen durchaus nicht sehr zu trauen ist. Entweder sind sie ganz und gar fingirt und die Bilder haben nie existirt, oder, und das wird wohl das richtige sein (man vgl. die Litteratur darüber bei Nemitz, *De Philostratorum imaginibus. Vratisl. 1875 p. 3—9)*, die Philostrate haben zwar wirkliche Gemälde beschrieben, aber in so sophistisch-rhetorischer Weise aufgeputzt, so verbrämt mit Reminiscenzen aus Dichterstellen, so undeutlich und phrasenhaft, dass es überaus schwer ist, den wirklich dargestellten Kern aus den Beschreibungen herauszuschälen. Aber selbst wenn wir sie gelten lassen und die andern Beispiele Tölkens noch hinzunehmen: fast alles, was wir da finden, sind Personificationen von Naturgegenständen oder Naturereignissen. Alle diese Wiesen, Warten, Berge, Landschaften, die uns da als Personen entgegentreten, sie entspringen nicht einer Neigung der Griechen zur Allegorie, sondern basiren auf der den Griechen eigenen Vorliebe, die ganze sie umgebende Natur nicht als solche, sondern belebt aufzufassen. So wenig es Allegorie genannt werden kann, dass die griechische Mythologie Nymphen und Dryaden als Repräsentanten der Quellen und Bäume kennt, so wenig ist es Allegorie, wenn sie sich Wiesen, Berge etc. als lebendige, halb göttliche Wesen vorstellt. Alle diese Beispiele müssen also meiner Ansicht nach zurückgewiesen werden. Wenn nun Bollmann sagt: *»die Allegorie war bei den Alten etwas ganz gewöhnliches und ward von den besten Meistern nicht verschmäht,«* so glaube ich dies entschieden ablehnen zu müssen. Freilich darf man nicht die Charis, die Nike, Eros oder Pothos u. s. w. als Allegorieen hierher rechnen: wenn man so verfährt, dann ist die ganze griechische Götterwelt Allegorie, dann ist Ares der Krieg, Aphrodite die Anmuth, Athene die Weisheit, Hephaestos die gewerbliche Thätigkeit oder, wenn man lieber will, das Feuer und Poseidon das Wasser. Aber so darf man denn doch nicht verfahren; man darf nicht vergessen: alle jene göttlichen Personen sind zwar die Repräsentanten der bezeichneten Dinge, sie verleihen auch den Menschen jene Eigenschaften, aber sie sind nicht diese Eigenschaften selbst, sie sind nicht wandelnde Abstracta, und ihre Attribute sind nicht *»allegorische,«* sondern *»poetische«* (s. oben Abschn. X, S. 126 fg.). Und wenn die Grenzen zwischen beiden auch manchmal etwas schwer zu

ziehen sind, wenn auch beide Gebiete manchmal ineinander übergreifen, so kann dann doch in den meisten Fällen zur Entscheidung dienen, ob eine solche Figur der bewussten Verstandesthätigkeit, sei es des Dichters, sei es des Künstlers, ihre Entstehung verdankt, und dann ist sie allegorisch; oder ob sie sich von selbst im Volksglauben und Volksbewusstsein herausgebildet hat, und dann ist sie mythisch. So ist denn allegorisch in der That die »Leichtgläubigkeit« und die »List,« die auf einem Bilde des Aristophon neben Priamus und Helena stehn, allegorisch ist das ganze Gemälde von der Verleumdung, welches dem Apelles zugeschrieben wird, obgleich die Berechtigung dazu fraglich ist; allegorisch ist der Kairos des Lysipp. Aber solche reine und wirkliche Allegorieen sind in der griechischen Kunst der klassischen Zeit durchaus nicht häufig, sind eine specielle Eigenthümlichkeit des römischen Cultus und der römischen Kunst, besonders der Münzprägung und der Sphragistik — überhaupt der höfischen Kunst der Kaiserzeit, der sie auch grösstentheils ihre Entstehung verdanken. — Ich glaube also nach dem Gesagten es direct ablehnen zu müssen, dass die antike Kunst hier Lessing's Thesen widerspreche, indem ich im Gegentheil der Ansicht bin, dass sie, selbst wo sie scheinbar Ausnahmen bietet, durch diese nur die Regel bestätigt.

Hingegen stimme ich Bollmann bei, wenn er (um diesen Punkt als einen für Lessing's Kunstprincipien wichtigen gleich hier mit zu erörtern) Lessing's Ansicht von der Historienmalerei verwirft. Indem Lessing nämlich die körperliche Schönheit allein zum Endzweck der Malerei macht, setzt er die Tendenz der Historienmalerei herab. Er sagt im Frgt. 10ª, S. 289 (Hempel): *»Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloss ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen.«* Er tadelt dann die neueren Maler, dass sie das Mittel zur Absicht machten, dass sie Historie malten, um Historie zu malen, und nicht bedächten, dass sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machten. Offenbar geht Lessing hier in seinen Consequenzen etwas zu weit. Lessing äussert sich über seinen Standpunkt noch etwas ausführlicher in einem Briefe an Nicolai vom 26. März 1769 (*Werke XII, 265 Lachm.-Maltz.*), in dem er die Recension des Laokoon, welche ohne Namen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften erschienen war (sie rührte von Garve her) bespricht. Hier geht er davon aus, dass die Zeichen der Poesie, wie der Malerei, beide sowohl natürlich als willkürlich sein können, dass es demnach von der Malerei wie von der Poesie eine höhere und eine niedere Gattung gebe. Zur niederen Malerei rechnet er hier nicht bloss wie in dem oben angeführten Fragment die allegorische, welche natürliche Zeichen mit willkürlichen

vermische, sondern auch die historische. »*Ich nenne aber,*« fährt er fort, »*willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Costume gehört, sondern auch einen grossen Theil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniss, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen.*« Das ist denn doch anfechtbar; richtige Darstellung des körperlichen Ausdrucks darf wohl auf allgemeines Verständniss rechnen, denn der körperliche Ausdruck, obschon willkürlich, wird doch zu allen Zeiten und bei allen Völkern, bis auf geringe Abweichungen, im wesentlichen identisch sein, also auch allen Völkern und allen Zeiten verständlich. Lessing schliesst dann seine Bemerkungen über die Malerei mit den Worten: »*Alles was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigenthümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, dass sie auch, ausser dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen* [ist wohl verschrieben für »*sagen*«] *wollen, dass ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, dass in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist.*« Darin werden wohl nur wenige Lessing heutzutage beistimmen; wir würden nach dieser Auffassung nicht nur die herrlichsten Schöpfungen der modernen Kunst als unter der eigentlichen Aufgabe der Malerei stehend betrachten müssen, auch in der antiken Kunst könnte dann vieles vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen. Schönheit ist wohl Haupt-, aber nicht alleiniger Zweck der Kunst; sie kann des Ausdrucks nicht entbehren.

»*Die Gegenstände, die aufeinander oder deren Theile aufeinander folgen, heissen überhaupt Handlungen, folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.*« Hierzu bemerkt Herder, diese Definition sei ungenügend; denn wenn todte Gegenstände aufeinander folgten, so ergebe das noch keine Handlung; der Begriff des Successiven sei zu einer Handlung nur die halbe Idee, es müsse ein Successives durch Kraft sein; Kraft sei der Mittelpunkt der Handlung. Von anderem Gesichtspunkte aus hatte bereits Mendelssohn gegen Lessing's Definition Einspruch erhoben, in einer Bemerkung zum Urentwurf, in welcher er sagt: »*Bewegungen heissen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus nebeneinander existirenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch; aber die Bewegung besteht bloss aus Theilen, die aufeinander folgen.*« Eine ähnliche Erwägung scheint Lessing bewogen zu haben, in einem Nachtrage seine Definition zu ändern. Hier,

(*Frgmt. 12, S. 295*) sagt er: »*Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heisst eine Handlung. Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.*« Es ist offenbar, wie sich Lessing bei dieser neuen Definition durch Mendelssohn hat beeinflussen lassen, indem er die Handlung als eine Reihe von Bewegungen definirt; indem er aber hinzunimmt: »*die auf einen Endzweck abzielen,*« hat er zu gleicher Zeit die Herder'sche Forderung der Kraft darin: denn nur der bestimmte Endzweck kann die Kraft in Bewegung setzen, welche ihrerseits die Bewegung hervorruft. Trotzdem kann es fraglich erscheinen, ob der Begriff der Handlung auch mit dieser Definition erschöpft ist. Ich glaube, Bollmann macht mit Recht darauf aufmerksam, es fehle mindestens die wichtige Bestimmung, dass der Zweck etwas dem sich Bewegenden oder Thätigen Immanentes, sein Zweck, nicht ein ihm äusserlicher Zweck eines Dritten, zu dem es als Mittel verwendet wird, sein müsse, weil sonst jeder arbeitenden Maschine Handlung zugeschrieben werden müsse. Es fehlt das Hervorheben des handelnden Individuums; das Individuum ist es, welches sich einen bestimmten Zweck zu realisiren vornimmt und dazu seine Kräfte in Bewegung setzt. »*Alle dadurch hervorgebrachten Resultate nennt man zuvörderst That. Legt man dabei den Nachdruck auf die äussere Realisation, welche sich zu einem Complex von Umständen und Begebenheiten ausbreitet, so erscheint die That als Begebenheit; als Handlung, wenn sich, wie im Drama, das Hauptinteresse bei allem Geschehn auf die innern Leidenschaften und Zwecke, auf den Charakter und Entschluss der Individuen richtet, um diese als den wesentlichsten Punkt herauszuheben, von dem alles ausgeht und worauf sich alles zurückbezieht.*« (So Bollmann *S. 18* nach Hotho, *Gesch. d. altdeutsch. u. niederl. Malerei I, 63*).

Es kommt nun freilich sehr viel darauf an, wie wir den Begriff der Handlung verstehn, wenn wir Lessing's Satz, die Poesie habe nur Handlungen zu ihrer Aufgabe, recht fassen wollen. So, wie Lessing im Laokoon selbst das Wort Handlung definirt, bleibt damit allerdings das ganze Gebiet der Lyrik von der Poesie ausgeschlossen. Herder sagt betreffs dessen, er zittere vor dem Blutbade, welches solche Sätze unter alten und neuen Poeten anrichten müssten; er fürchtet für Tyrtäus, Anakreon, Virgil, Ossian, Milton, Gleim — (bessere Lyriker als letzteren hatte die damalige Poesie, Klopstock ausgenommen, ja nicht aufzuweisen). Gervinus verspottet ihn etwas wegen dieser Furcht (*Nat. Litter. IV, 356*). »*Und was weiter?*« sagt er. »*So bleibt eben die Zahl der echten und wahren Dichter und Dichtungsarten übrig, unter denen uns wohl ist.*« Wer aber wollte Gervinus dahin folgen? Wer Sappho und Alcäus,

Walther von der Vogelweide oder Eichendorff für keine Dichter halten, weil sie eben nur Lyriker sind? — In der That findet denn auch die Lyrik ihre Stelle in den von Lessing statuirten Dichtungsarten, wenn wir seine zweite Definition der Handlung aufnehmen. Denn wenn die Poesie Bewegungen schildert, so darf sie auch die Bewegungen des Gemüths schildern, auch nacheinander entstehende Empfindungen zum Ausdrucke bringen. (Vgl. über diese ganze Frage Bollmann *S. 17—20*).

Lessing fährt fort: »*Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.*« Hierzu gehören ergänzend mehrere Fragmente. Zunächst *No. 4* (II. Th. des Laokoon), *XLIII. S. 267*: »*Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äussert, sondern wo sie in verschiedene Körper nebeneinander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind.*« (Vgl. auch *No. 3, Abschn. II, XV, S. 260*). Ferner *No. 12, S. 295* (vgl. oben S. 183), wo Lessing den Gegensatz von einfachen und collectiven Handlungen erörtert und dann fortfährt: »*Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muss, so ist es klar, dass die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein. Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, nebeneinander im Raume existiren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist, so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.* — Weiter wird dann abgehandelt, wie die Poesie sich bei collectiven Handlungen zu verhalten habe, worüber s. unten; und dann, wie die Malerei dieselben aufzufassen hat: »*Da bei der Malerei die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, dass wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben, so muss sie sich eher in den Theilen als in den Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr ebenso erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgiltige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.*« Der Maler soll also bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen sehn; und dass Lessing darunter vor allen Dingen eine schöne und übersichtliche Anordnung versteht, das geht aus dem Beispiele hervor, welches er beibringt,

nämlich Michel Angelo's jüngstem Gericht. »*Nicht zu gedenken,*« sagt er, »*wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muss, ... so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal in's Auge fallen könnte; und die allzuviel Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.*« Ich stehe keinen Augenblick an, Lessing's Worte hier im allgemeinen wie im speciellen Beispiel Wort für Wort zu unterschreiben, um so mehr, als der Fehler, den Lessing hier bezeichnet, ein in der modernen Malerei noch überaus gewöhnlicher ist. Ich nenne wieder, um das bekannteste Beispiel zu wählen, die Kaulbach'schen Treppenhausbilder. Die Reformation sei ausgenommen — sie ist ja überhaupt kein historisches Gemälde, keine Darstellung einer »*collectiven Handlung*,« sondern nur eine Portraitgalerie. Aber ich nenne den babylonischen Thurmbau, die Zerstörung Jerusalems, Bilder, deren Partieen im einzelnen ja fast alle von hoher Schönheit sind, zumal in Form und Gruppirung, und die doch in der Anlage als verfehlt bezeichnet werden müssen, weil der Meister die Schönheit des Ganzen über der des Einzelnen verabsäumt hat. Man ist nicht im Stande, sich einen Totaleindruck zu verschaffen, die ganze Composition mit einem Blicke zu übersehen; es fehlt überall der geistige Mittelpunkt, dem sich alles Einzelne unterordnet, die Gemälde zerfallen in lauter einzelne Gruppen, deren jede für sich ihre gesonderte Betrachtung verlangt; »*die allzuvielen Figuren verwirren und ermüden das Auge.*« Den gleichen Fehler weisen viele moderne Compositionen der historischen Kunst auf; auch hier merkt man wieder, dass Lessing's Laokoon mehr Einfluss auf die Dichter gehabt hat, als auf die Künstler.

Betreffs der Wahl des Augenblicks der zu schildernden Handlung heisst es dann weiter: »*Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.*« Was Lessing hier den »*prägnantesten*« Moment nennt, ist dasselbe, was er im 3. Abschn. (S. 40) als den »*fruchtbarsten*« Moment bezeichnet hat; vgl. darüber S. 44. (Den »*einzigen Augenblick*« hebt auch Webb *a. a. O. S. 134* hervor, obgleich er nur von der Historienmalerei sagt, sie sei die Vorstellung einer Handlung, die bloss einen Augenblick lang dauere). Auch hier behauptet Tölken *a. a. O.* und ihm folgend Bollmann, dass unsern Künstlern zwar kaum möglich sein würde, sich diesem Gesetze zu entziehen, dass hingegen bei den Alten die Sache anders gelegen habe. Die meisten Gemälde der Alten würden zwar dieser Forderung entsprochen haben, weil die meisten Mythen sich leicht in einen prägnanten Moment zusammenfassen liessen, auch weil die ältere Malerei viel mehr Einzelgestalten gebildet habe, als die mo-

derne; aber die griechischen Künstler hätten sich keinen einzigen Augenblick bedacht, auch das nacheinander Geschehende zugleich und auf einmal vor Augen zu bringen. Als erstes Beispiel führt Tölken an die marathonische Schlacht von Panainos in der Stoa poikile zu Athen, wo der ganze Kampf von Anfang bis zum entscheidenden Siege auf einmal in ununterbrochener Reihe dargestellt war: aber dies Bild ist auch das einzige aus allen in der alten Kunstgeschichte erwähnten, welches er dafür anführen kann. Er nennt zwar noch ein Gemälde des Pamphilos, von welchem Plinius (*XXXV, 76*) sagt, es stelle die Schlacht bei Phlius und den Sieg der Athener vor; aber wie darf man aus diesen Worten schliessen, dass hier mehrere Momente des Kampfes zur Anschauung gebracht waren? Und ebenso, wenn er anführt, dass man es geliebt habe, unter den Hallen und im Vorhause der Tempel ganze Fabelkreise darzustellen, den Zug der Argonauten, den Krieg der Sieben gegen Theben, die Kämpfe der Ilias, die Zerstörung von Troja u. s. w., — wo steht es, dass diese Fabelkreise immer in einem einzigen Gemälde behandelt waren, dass nicht vielmehr die einzelnen Momente auch in einzelnen Abtheilungen dargestellt waren, oder dass, wie bei noch erhaltenen Darstellungen der Iliupersis, nur ein prägnanter Moment, aus lauter gleichzeitigen Handlungen bestehend, gewählt war? Kurz, es bleibt von diesen Beispielen nur die Marathons-Schlacht, und auch bei dieser ist wohl anzunehmen, dass sie in mehrere, äusserlich getrennte Abtheilungen zerfiel. Hingegen soll und kann gar nicht geleugnet werden, dass unter den antiken Denkmälern sich Verstösse gegen diese Regel finden; einmal in den Philostratischen Bildern, bei denen man oft nicht umhin kann, eine Theilung in mehrere Scenen anzunehmen; sodann bei den Sarkophagreliefs, wo Darstellung verschiedener Momente desselben Mythus etwas ganz gewöhnliches ist, und auch auf Wandgemälden (um von Vasenbildern zu schweigen), wo derartige Erscheinungen früher bezweifelt wurden, aber neuerdings wiederholt nachgewiesen worden sind. (Noch ganz kürzlich in einem Gemälde der Medea, *Arch. Ztg. f. 1874, Taf. 13, S. 134 ff.* Vgl. ausserdem über diese Frage Brunn, *Philostr. Gemälde gegen Friederichs vertheid., Neue Jahrb. Supplem. IV, 1861, S. 233 ff.*). Nur darf man eins nicht vergessen: fast alle diese Denkmäler, auf denen verschiedene aufeinanderfolgende Scenen dargestellt sind, haben eine architectonische oder ornamentale Gliederung, sodass jede Scene für sich gesondert erscheint. Das ist der Fall fast bei sämmtlichen Sarkophagreliefs und ebenso bei den bekannten, auf dem Esquilin gefundenen Odyssee-Landschaften, wo eine architectonische Pfeilerdecoration jede Scene gesondert erscheinen lässt. Viel häufiger fehlen neuere Meister gegen die Lessing'sche Regel. Bollmann führt mehrere Beispiele an; über die ebenfalls von ihm angeführte Geschichte des verlornen Sohnes von Tizian

äussert sich Lessing in dem citirten Fragment sehr scharf, indem er namentlich gegen Richardson auseinandersetzt, dass dieser Fehler des Malers viel beträchtlicher sei, als wenn ein dramatischer Dichter ein einziges Stück ganze Jahre dauern lasse; denn erstens habe der Maler nicht die Mittel, welche der Dichter habe, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts zu Hülfe zu kommen; zweitens fliessen beim Maler alle verschiedenen Orte in einen Ort und alle verschiedenen Zeitpunkte in einen Zeitpunkt zusammen, weil wir alles auf einmal übersehen; und drittens gehe im Gemälde die Einheit des Helden verloren; man sehe den Helden zugleich mehr als einmal, was einen höchst unnatürlichen Eindruck mache. — Es ist anzuerkennen, dass dieser Fehler gegen die Einheit des Orts und der Zeit bei den modernen Malern ein seltner ist. Schwind wählt in seinem Mährchen von den sieben Raben eine Pfeilerdecoration, um die Scenen zu trennen; und bei seiner schönen Melusine trennen Felsen, Bäume und Büsche oder Architecturen die einzelnen Momente der dargestellten Sage. Hingegen hat Kaulbach in mehreren seiner sonst unübertrefflichen Illustrationen zum Reineke Fuchs (III. Gesang: Reineke und Grimbart) sich jenen Verstoss in sehr ausgesprochener Weise zu Schulden kommen lassen.

Während die Berechtigung dieser Gesetze für die Malerei keinerlei Bedenken unterliegen kann, finden die Vorschriften für die Poesie mehr Anfechtung. Nachdem Lessing vorher Handlungen als das eigentliche Gebiet der Poesie bezeichnet hat, fährt er fort: »*Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.*« .... »*Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht. Hieraus fliesst die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.*« — Um zunächst bei der Hauptsache stehen zu bleiben: wir haben oben (S. 175 ff.) gesehn, dass die Prämisse, auf welche Lessing diese Folgerungen gründet, insofern nicht ganz feststand, als in der That die Zeichen der Malerei mit denen der Poesie nicht vollständig auf dieselbe Stufe gestellt werden können. Damit würde denn auch die Consequenz fallen, und Herder wie Bollmann nehmen das auch an, und während letzterer zwar im allgemeinen dem Lessing'schen Princip, dass die Poesie die Schilderung coexistenter Dinge möglichst zu meiden habe, bei-

stimmt, verwirft Herder dasselbe eigentlich vollständig und nimmt die beschreibende Poesie gegen seine Angriffe in Schutz. Dennoch werden wir uns sagen müssen, dass selbst wenn die Lessing'sche Prämisse aus den angeführten Gründen anfechtbar ist, wir doch, wenn auch auf einem weniger logisch genau fortschreitenden Wege zur selben Consequenz kommen müssen. Wenn es klar ist, dass das eigentliche Gebiet der Malerei Körper und nicht Handlungen sind, weil ihr eine räumliche, keine zeitliche Darstellung, zu Gebote steht, so können wir umgekehrt folgern, dass der eigentliche Gegenstand der Poesie Handlungen und nicht Körper sind, weil ihr nur eine zeitliche, keine räumliche Darstellung zu Gebote steht. Das Werk des Malers wird vom körperlichen Auge des Sehenden mit einem Blick aufgenommen und damit zugleich auch vom Geiste; mit einem Male erkennen wir jede einzelne Eigenschaft des dargestellten Körpers, wenigstens im Totaleindruck. Anders bei der Poesie. Können wir auch die artikulirten Töne nicht in derselben Weise ihr Mittel und Werkzeug nennen, wie die Figuren und Farben bei der Malerei, so liegt es doch in dem Wesen der Poesie begründet, dass sie, obgleich an und für sich nur auf den Geist und auf keinen körperlichen Sinn berechnet, der Sinne zu ihrer Aufnahme nicht entbehren kann; sei es nun des Ohres für den, welcher das poetische Erzeugniss hört, sei es des Auges für den, welcher es liest. In beiden Fällen aber können die Vorstellungen, welche der Dichter im Geiste hervorrufen will, nicht wie bei der Malerei mit einem Male erzeugt werden, sondern nur nacheinander; und darum sind Handlungen, als dasjenige, was in der Zeit nacheinander folgt, das eigentliche Gebiet der Poesie. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass es der Poesie nicht möglich wäre, mehrere gleichzeitige Handlungen, »*collective*«, wie Lessing sagt, darzustellen; aber es hat das schon sein Missliches: niemals wird es der Poesie gelingen, die Gleichzeitigkeit der von ihr zeitlich nacheinander geschilderten Handlungen so zum Bewusstsein des Hörers zu bringen, wie es dem Maler gelingt. Lessing dachte auch gar nicht daran, collective Handlungen von der Poesie auszuschliessen, und er äussert sich darüber in den schon mehrfach angeführten Fragmenten folgendermassen (S. 295 *H.*): »*Werden diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschliessen sein? — Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen, so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannichfaltigen Theilen nebeneinander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewusst sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen grössern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannichfaltigkeit nach und nach bewusst zu werden. Folglich kann der Dichter eben sowohl das nach und nach beschreiben, was ich bei*

dem Maler nur nach und nach sehen *kann; sodass die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie sind.*« Lessing erlaubt also dem Dichter collective oder coexistente Handlungen; aber er giebt auch an, in welcher Weise der Dichter dabei zu verfahren habe. Nicht wie der Maler, der bei Darstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen sehen soll (s. oben S. 184 fg.). »*Gesetzt auch, dass die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie ebenso geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das* Ganze *kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist. Was sie daher am Ganzen verliert, muss sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine* collective *Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön ist.*«

Darf nun der Dichter auch collective Handlungen schildern, wie verhält es sich mit den coexistiren Dingen, also mit Beschreibungen? — Liegt die Sache da ganz ebenso? — Bollmann nimmt das an; er schlägt dasselbe Verfahren dafür vor, indem er sagt (S. 16): »*Nöthigen den Dichter die Umstände, bei einer nur skizzirten Darstellung des Ganzen nicht stehen zu bleiben, sondern zu einem ausführlichern, mehr in's Einzelne gehenden Gemälde zu schreiten, so suche er in solchem Falle seine Aufgabe darin, was dem Ganzen an sinnlicher Klarheit abgehen würde, durch Lebendigkeit der einzelnen Züge zu ersetzen.*« Indem er dann die Lessing'sche Vorschrift bezüglich der collectiven Handlungen anführt, fährt er fort: »*Alles, was Lessing an der angeführten Stelle von der Darstellung collectiver Handlungen sagt, gilt ebenso für die in's Einzelne gehende Darstellung coexistenter Gegenstände durch die Poesie. Der Dichter male jeden einzelnen Zug so, dass unsere Phantasie lebhaft erregt wird, er führe uns mit poetischer Kraft die einzelnen Theile vor, sodass jeder eine frische Vorstellung, ein lebendiges Bild erwecke, wir werden dann schwerlich, wenn der Dichter uns während seiner ganzen Schilderung durch die Kraft seines Genius in Illusion zu setzen verstanden hat, am Schluss, wenn wir sein Werk aus der Hand legen, daran denken, die einzelnen Züge mühsam zu einem Gesammtbild zu vereinigen.*« Aber was hat denn der Dichter dann erreicht? Er hat erreicht, dass wir, ohne zu ermüden, seine Schilderung lasen, dass wir uns jeden einzelnen Zug lebhaft vorzustellen vermochten; aber er hat nicht erreicht, dass wir vom Ganzen einen so deutlichen Begriff mitnehmen, wie ihn uns ein Blick auf ein Gemälde geben würde. Der Leser »*hat die Theile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band.*« Da nun der Dichter dies überhaupt auf keine Weise erreichen kann, auch nicht durch den von Lessing weiterhin empfohlenen »*Kunstgriff*« Homers, statt der Beschreibung des Gegenstandes denselben vor uns entstehen zu lassen, so folgt daraus nur, das eben derartige Beschreibungen nicht Gegenstand der Poesie sein können. Doch davon wird bei Abschn. XVII noch eingehender zu handeln sein.

S. 167, Z. 15—23. *»Ich würde — werden müssen.«* — Gegen diese Bevorzugung Homers, dagegen besonders, dass von Homer gewissermassen Gesetze für andere Dichter abstrahirt werden sollen, protestirt Herder namentlich im 17. Abschn.; er verweist auf den Unterschied zwischen lyrischem und epischem Dichter; er meint, auch wenn man nur vom Epos spreche, könne man Homers Manier nicht als die des Epos schlechtweg, sondern bloss als seine eigentliche Manier bezeichnen. Demselben Einwande schliesst sich Bollmann an; *»wenn man auch,«* sagt er S. 23, *»nach dem heutigen Standpunkt der Forschung genöthigt ist, im Homer die epische Poesie eines ganzen Zeitalters und nicht bloss einen einzelnen Dichter zu sehen, so würde selbst damit jene Kunstregel, wenn sie sich bestätigte, immer nur erst für das Epos, aber noch keineswegs für die andern Gattungen der Poesie bewiesen sein; dass dies Gesetz epischer Dichtkunst auch für alle übrigen Dichter, für den Erotiker, den Idyllendichter u. s. w. ebenso bindend sei, bliebe selbst dann noch fraglich.«* Hiergegen ist zu bemerken, dass Lessing zunächst nur von erzählender Dichtung handelt; wenn er ausdrücklich sagt, dass nur Handlung das Gebiet der Poesie sei, so schliesst er damit eben die lyrische Poesie eigentlich aus, erst seine spätere Definition, dass Bewegung das Gebiet der Dichtkunst sei, lässt auch der Lyrik wieder ihr Recht. Allein das Hauptgebiet der Lyrik ist die Empfindung, nicht die Schilderung. Offenbar will Lessing den Homer nicht als Muster für alle Dichtungsarten hinstellen; er selber nimmt an einer spätern Stelle (Abschn. XVII) ausdrücklich die didactische Dichtung z. B. aus. Aber für Epos und erzählende Dichtung hatte Lessing ein gewisses Recht, den Homer als Kanon aufzustellen, weil er — und wer wollte ihm darin nicht beistimmen? — den Homer für den ersten Epiker aller Zeiten hielt. Man mag unser deutsches Heldenepos noch so hoch stellen, mit Homer darf es ebensowenig auf eine Stufe gestellt werden, als Tasso, Ariost, Milton, Klopstock. Und wenn wir unser neueres Epos betrachten, z. B. Hermann und Dorothea, so finden wir, dass Goethe gerade bei Homer in die praktische und bei Lessing in die theoretische Schule gegangen ist. Also darf Lessing die Berechtigung, auf die Praxis des Homer so hohen Werth zu legen, nicht bestritten werden.

S. 168, Z. 1—9. *»Für Ein Ding — bringen wollte.«* — Herder bemerkt hiergegen, dass es an und für sich zweifelhaft sei, ob die einzelnen von Homer gewählten Epitheta wirklich immer solche seien, die den Gegenstand andeutungsweise durch Handlung schildern oder die das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecken, von welcher er ihn braucht. Bollmann *a. a. O.* führt an, es liesse sich zwar denken, dass ein tüchtiger Feldherr als *βοὴν ἀγαθός*, dass Achill, der den Hektor eingeholt und dann erschlagen, als *ποδώκης*, dass der Held der Odyssee als *πολύτλας*, *πολύτροπος* an

der Handlung theilnimmt; aber was hätten mit der Handlung der Juno *»weisse Arme,«* des Menelaos *»blondes Haar,«* der Helena *»lange Schleppe«* zu thun? Unmöglich könne der Dichter durch diese Beiwörter das sinnlichste Bild von diesen Personen erwecken wollen. Aber Guhrauer (S. 46) bemerkt mit Recht, dass nach Lessing die Beiwörter gar nicht an der Handlung Theil haben sollen; Lessing fordert nirgends, das eine Beiwort solle den Gegenstand andeutungsweise durch Handlung schildern, diese Forderung stellt er an grössere Beschreibungen, nicht aber an einzelne Attribute: diese sollen nur deswegen einfach sein, weil sie der Handlung untergeordnet sind und den Gang derselben nicht aufhalten sollen.

S. 168, S. 10 — S. 172, S. 27. *»Zwingen den Homer — in Menge beifallen.«* — Diese Homerische Methode wird, jedoch mit Unrecht, bestritten. Herder gesteht die Thatsache zu, jedoch den Grund erkennt er nicht an. Wenn Homer, meint er, wie Lessing behauptet, durch jene Kunstgriffe hätte erreichen wollen, dass wir den Wagen, das Scepter, den Bogen des Pandarus etc. deutlicher vor uns sehen, als es durch eine Beschreibung hätte geschehen können, dann würde er seinen Zweck auf sehr verfehlte Weise zu erreichen versucht haben. Keine Rede sei im Stande, den Eindruck des Körpers im Raume zu erwecken; das *»werden Sehn«*, das *»entstehen Sehn«* könne dies ebenso wenig, ja noch weniger, es zerstreue noch mehr als eine blosse Beschreibung; denn das Nacheinander sei und bleibe ein unbesiegbares Hinderniss, auch bei der homerischen Methode. Homer schreite nicht fort, um uns ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben, sondern er schreite durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nichts gelegen war; er sei fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten müsse, weil er ein epischer Dichter sei. Homer erzähle die Geschichte des Bogens, nicht um denselben nicht zu schildern, sondern um einen Begriff von seiner Stärke zu geben: das Scepter Agamemnons soll uns als königliches, göttliches erscheinen; der Wagen der Juno soll uns als äusserst künstlich, als auch in seinen Theilen der Göttin durchaus würdig erscheinen. Der Zweck Homers sei also bei alle dem die Energie, weil Fortschreiten die Seele seiner Dichtung sei. Auf denselben Standpunkt stellt sich Bollmann, welcher dabei namentlich den Schild des Achilles im Auge hat, aber auch von den andern Beispielen sagt, der homerische Kunstgriff bringe nirgends das gewünschte Resultat hervor, die Anschaulichkeit und Klarheit des fertigen Werkes sei durch Verwandlung des Coexistenten in ein Successives um nichts grösser geworden; die Poesie dürfe sich nicht einbilden, durch den gleichen Schritt, welchen Zeichen und Gegenstand jetzt hielten, die Malerei oder die bildende Kunst eingeholt zu haben. Aber auch hier bemerkt Guhrauer *a. a. O.* richtig, es sei offenbar nicht Lessing's Ansicht gewesen, als ob der Dichter durch

jene Verwandlung wirklich die Klarheit und Täuschung hervorbringe, die der Maler zu erreichen im Stande sei; was der Dichter hervorbringe, sei wesentlich ein anderes. Lessing verlangt nur, dass der Dichter statt einer Abbildung, statt einer Beschreibung, uns Handlung gebe. Lessing sagt vom Scepter Agamemnons, nach der Beschreibung Homers kenne man es besser, als es der Maler vor Augen legen könnte; und Homer beschreibt dabei äusserlich gar nichts, sondern er erzählt nur die Geschichte des Scepters, seine Wanderung aus der Werkstatt des Hephaestos zu Zeus und von da zu Hermes, Pelops, Atreus, Thyestes, bis zu Agamemnon. Und wenn Lessing dagegen das Scepter des Achill anführt und auf den Gegensatz dieser beiden aufmerksam macht, so befindet er sich meiner Ansicht nach in voller Uebereinstimmung mit Herder, wenn dieser meint, Homer gebe diese Beschreibungen nicht, um uns ein Bild davon zu machen, sondern um uns ihre Bedeutung, die Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen sie waren, klar zu legen. Beim Bogen des Pandarus nimmt Lessing freilich etwas anderes an; während Herder entwickelt, wie die Geschichte des Bogens uns nur andeuten solle, wie schrecklich dieser Bogen unter den Feinden wirken müsse, nimmt Lessing an, hier sei es Homer nur um das blosse Bild zu thun. Aber auch hier sagt er nicht, dass der Dichter etwa die Absicht habe, uns ein malerisches Bild des Bogens durch seine Schilderung vor Augen zu führen; auch hier betont er es, dass Homer die Geschichte des Bogens, dass er Handlung anstatt Beschreibung giebt. — Bedeutend ist also in diesem Punkte die Differenz zwischen Lessing und Herder nicht; und indem letzterer zugiebt, dass Homer als Epiker anstatt einer Beschreibung fortschreitende Handlung gebe und geben müsse, erkennt er im Grunde das Lessing'sche Princip, die Handlung zum Princip der Dichtkunst zu machen, wenigstens für das Epos vollkommen an; und dass es bei der Lessing'schen Deduction vornehmlich auf das Epos ankommt, dass die Lyrik dabei keine grosse Rolle spielt, dass Schilderungen von Körpern aber auch der Lyrik im Grunde genommen fern liegen sollen, wurde schon oben angedeutet. Auch der Lyriker soll nicht schlechtweg malen, wenn er sich eingehender mit den Eigenschaften eines Körpers beschäftigen will; und wenn der Epiker uns die Eigenschaften eines Körpers zeigt, indem er sie in Handlung umsetzt, muss der Lyriker, dessen Substrat mehr der einzelne Mensch in seinen Empfindungen ist, die Eigenschaften des Körpers in Verbindung mit diesem Subject setzen, muss sie uns in ihrer Wirkung auf dieses Subject vorführen. Die Belege dafür sind in der neuern, beispielshalber der Goethe'schen Lyrik nicht schwer zu finden.

Bollmann geht nun aber noch einen Schritt weiter als Herder, indem er nämlich behauptet, es fände sich bei Homer eine nicht geringe Anzahl von Stellen, in denen nur coexistente Schilderung

enthalten sei. Selbst in der von Lessing angeführten Schilderung des Wagens der Hera sei der grösste Theil solche coexistente Schilderung. Allerdings sind von den zwölf Versen, welche das Anschirren des Wagens schildern, vier auf die Räder verwandt, und auch bei den folgenden drei Versen ist nicht ausdrücklich von Handlung die Rede; aber wie kann es auf solche Details ankommen, wo es sich um das Ganze handelt! Lessing sagt: Homer schildert uns nicht den Wagen als vor uns stehend, sondern er lässt ihn von der Hebe zusammensetzen; und wenn wir Homer nachschlagen, finden wir: »*Hebe fügt an den Wagen die Räder,*« — und am Schluss: »*aber am Ende band sie das goldene Joch;*« — es ist gar nicht zu bezweifeln, dass Homer, auch ohne es direct zu sagen, verstanden wissen wollte, dass Hebe den schwebenden Sessel in die goldenen und silbernen Ringe hängt, und dass sie die silberne Deichsel vorn befestigt. Es ist Kleinigkeitskrämerei, wenn man dagegen einwirft, in einigen Versen sei denn doch Schilderung. Auf ein paar Verse kommt es ja gar nicht an, wenn nur das Ganze keine Schilderung ist, sondern Handlung.

Gegründeter scheint es, wenn Bollmann zwei andere Stellen anführt, die Schilderung vom Palast des Alkinoos, *Od. VII, 84 sqq.* und die Beschreibung seiner Gärten, *ib. 112 sqq.*, jede von zwanzig Versen, ohne die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives. Lessing hat diese Stellen keineswegs übersehen. Er sagt in dem Entwurf zum 2. Theil des Laokoon, *Frgt. 4, No. XLI, S. 267:* »*Neue Bestärkung, dass sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade* [soll wohl heissen »*Odyssee*«]. *Er wollte bloss den Begriff der Grösse dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous; auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.*« Es ist zu bedauern, dass Lessing diese Andeutung nicht weiter ausgeführt hat, vielleicht würde seine Ansicht darüber noch deutlicher geworden sein. In der That scheint es nämlich nicht, als ob die Schilderung jenes Palastes den Begriff der Grösse erwecken solle; sondern Homer beabsichtigt bei dieser Schilderung sowohl wie bei der der Gärten, die beide ja ganz dicht beisammen stehn und daher eigentlich nur als ein Beispiel angeführt werden müssten, den Begriff des Wunderbaren, Uebernatürlichen zu erwecken, wozu nicht nur die reichliche Verwendung kostbarer Metalle beitragen soll, sondern namentlich die künstlichen Bildwerke von der Hand des Hephaestos, und die ewig blühenden, immer Obst tragenden Gärten. Indessen mag nun Homer diesen oder jenen Eindruck beabsichtigt haben: Bollmann besteht darauf, dass Homer hier coexistente Dinge ohne den bekannten »*Kunstgriff*« geschildert habe. Wie hat Lessing diesen Einwurf aufgefasst? — Seinen Worten nach zu

schliessen, fasst er beide Stellen als Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. Im ersten Falle schildert Homer Coexistentes, aber nicht um es dem Hörer als Solches zum Bewusstsein zu bringen, sondern weil er mit seiner Schilderung eine bestimmte Absicht verbindet, weil er eine bestimmte Vorstellung — der Grösse oder des Wunderbaren — durch dieselbe erwecken will; im zweiten Falle, meint Lessing, schildert Homer überhaupt nicht Coexistentes, sondern beschreibt das Einzelne so nacheinander, wie es auch in der Natur dem Beschauer nacheinander, nicht zugleich, in die Augen fällt. Also darf nach Lessing der Dichter wohl hier und da einmal Schilderungen coexistenter Dinge geben, sobald er nur nicht die Absicht damit verbindet, das Bild des Körpers beim Leser hervorzurufen, sondern einen bestimmten Eindruck, den jeder einzelne Theil für sich schon machen kann, um so mehr die Summe aller, ohne dass dabei an eine Verbindung aller zu einem Ganzen zu denken wäre. Wir werden Lessing darin ebenso beistimmen können, wie wenn er betreffs der Gärten bemerkt, Homer beschreibe diese gar nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen. Bollmann sagt zwar, ein Gegenstand, in dessen Schilderung Züge vorkämen, wie: »*dort wachsen Bäume*,« »*dort sind zwei Quellen*« u. s. w. könne kein successiver genannt werden; das ist im allgemeinen richtig, aber es fehlt trotzdem auch in dieser Schilderung nicht an Zügen, welche ihr den Charakter des Coexistenten benehmen. Das Wunderbare (welches beim Dichter auch in dieser Schilderung die Hauptsache ist), zeigt sich eben in der Vereinigung der Gegensätze, die sonst zeitlich getrennt zu sein pflegen: hier blühen noch Knospen, dort schwellen Früchte; hier ist die Traube noch nicht gereift, dort ist sie bereits zum Schneiden, dort dörrt sie in der Sonne u. s. w. Streng genommen müssen wir also sagen, dass Homer bei diesem Palast mit seinen Gärten zwar Coexistentes schildert, dass aber diese Schilderung keineswegs gegen Lessing anzuführen ist, weil der Dichter einen bestimmten Zweck damit verbindet, und weil er Dinge schildert, die dem Beschauer auch erst successive in die Augen fallen, gerade so nacheinander, wie sie der Dichter beschreibt.

Nun bringt Bollmann noch eine ganze Zahl anderer Homerstellen bei, die gegen Lessing sprechen sollen. Zwar hebt er selbst hervor, dass manche dieser Beschreibungen in die Handlung eingestreut seien und z. B. der Waffen nur Erwähnung geschehe, dass ferner andere auch einzelne Züge enthielten, welche Bewegung ausdrückten, aber im Ganzen seien sie doch alle einfache Beschreibungen im Raume bestehender, coexistenter Dinge. Sollten diese zahlreichen Beispiele, »*deren Anzahl sich leicht vermehren liesse*,« alle Lessing entgangen sein? — Unmöglich! Lessing muss sie gekannt, aber nicht als Einwürfe betrachtet haben. Und das sind sie denn näher

betrachtet auch nicht. Nirgends ist todte Aufzählung der Theile, überall ist Leben und Bewegung; so bei der Grotte der Kalypso, *V, 59—73,* wo diese selbst geschildert ist, wie sie darin sitzt, singt und webt, wo Vögel hausen, die an der Küste des Meeres auf Raub spähen etc.; die Skylla *XII, 89ff.* bewegt die Köpfe, fischt sich Delphine, entführt Seefahrer aus den vorbeifahrenden Schiffen. Vielfach beschränkt sich die Schilderung auf zwei bis drei Thatsachen: solche kurze Beschreibungen zu verbieten, ist Lessing natürlich nicht eingefallen, so *Od. IX, 132ff.,* wo von der Insel am Lande der Kyklopen eigentlich nichts gesagt wird, als dass sie blühendes Land war — Wiesen, Reben, Saaten — und dass an der Bucht ein Quell, von Pappeln umgeben, aus einer Grotte rieselte: denn dass der Hafen sicher und windstill ist, ist keine Beschreibung. Oder *Il. X, 156ff.,* das Lager des Diomedes: die Helden schlafen, jeder seinen Speer neben sich, Diomedes auf eine Stierhaut und einen Teppich gelagert u. s. w. u. s. w. Ich kann keine einzige der von Bollmann anführten elf Stellen als Widerlegung von Lessing's Darlegung der Homerischen Methode anerkennen. Auch W. Jordan in einem Aufsatz »*über die Kunstgeheimnisse Homers*« (*Epische Briefe, Gartenlaube f. 1875 No. 15 fg.*) erkennt selbst in jenen scheinbaren Ausnahmen nur einen neuen Beweis für die homerische Methode. »*Schauplätze,*« sagt Jordan, »*werden nur gezeichnet vermittelst der auf ihnen geschehenden Handlung, z. B. die Lage der Phaeakenstadt und der zu ihr durch den Hafen führende schmale Damm mit Schiffschuppen zu beiden Seiten durch die jungfräuliche Scheu Nausikaas, sich bis zur Stadt von Odysseus begleiten zu lassen, und durch die Schilderung, wie dieser nachher hinüber und hinein gelangt; Palast und Garten des Alkinoos durch die Bewunderung, die sie dem Fremdlinge erwecken, überdies mit der Absicht, die Grösse der Versuchung deutlich zu machen, die der Held ohne Schwanken besteht, als ihm der König anbietet, in diesem Natur- und Kunstparadiese wohnen zu bleiben als Gemahl seiner herrlichen Tochter.*« Aehnlich erklärt Jordan, dass die Ziegeninsel dicht vor dem Cyclopenlande liebevoll geschildert wird »*als ein für jede Art von Acker und Gartenbau vortreffliches und ein zur Ansiedlung einladendes Land, offenbar in der Absicht, die Rohheit der einäugigen Riesen zu kennzeichnen, die ein so gesegnetes Stück Erde in ihrer nächsten Nachbarschaft als Einöde verkommen lassen.*«

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloss auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluss auch ohne Exempel gelten muss, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluss zu rechtfertigen weiss.

Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, dass man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloss verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit

einer so erstaunlichen Schnelligkeit, dass sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mässigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heissen kann.[1]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,

[1] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit grosser Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, dass wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, dass alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, dass demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muss auf alle gleich vertheilet scheinen; unsere Einbildungskraft muss alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, »dass die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?«[1] Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muss sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muss mehr auf die fremden Zierraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äussere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl

[1] Breitingers kritische Dichtkunst Th. II. S. 807.

kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, dass die blossen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

dass diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muss seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muss ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet; können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quæque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.[1]

Denn wer sieht nicht, dass dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Ausser diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.[2]

[1] *Georg. lib. III. v. 51 et 79.*
[2] *De A. P. v. 16.*

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit grosser Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, dass wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloss malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen.[1] Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, dass er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.[2]

[1] *Prologue to the Satires v. 340.*

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. *He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature.* Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmässigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, dass sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheinet.

[2] *Poétique Française. T. II. p. 501., J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Églogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.*

S. 196, Z. 15 — S. 197, Z. 21. *»Es ist wahr — zu gelangen.«* — Ueber das verschiedene Verhältniss, welches die Zeichen der Poesie und der Malerei zu dem bezeichneten Gegenstande haben, vgl. oben S. 175. — Bollmann bemerkt zu den angeführten Worten (S. 17): *»Gegen die Richtigkeit der einzelnen hier von Lessing behaupteten Punkte wird schwerlich Erhebliches eingewandt werden können, indessen bleibt es nichts destoweniger fraglich, ob das daraus hergeleitete Gebot, die Poesie solle gar nicht schildern, gerechtfertigt ist, oder ob sich nicht vielleicht ein Ausweg finden lässt, auf dem es der Poesie doch möglich wird, auch bei ausführlicheren Schilderungen des Coexistenten eine Illusion hervorzubringen, durch welche eine poetische Befriedigung in dem Leser erweckt wird.«* Das ist nun aber gerade das, was Lessing als unmöglich hinstellt und weswegen er jede ausführliche Schilderung, welche den Eindruck des Ganzen hervorrufen will, verwirft; eine solche Illusion soll ja auch durch die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives nicht hervorgerufen werden. Dass für den Dichter Fälle eintreten können, wo er sich genöthigt sieht, descriptive Elemente in sein Werk aufzunehmen, soll ja gar nicht geleugnet werden. Bollmann citirt Engel (*Anfangsgründe, 6. Hauptst. S. 154*): *»Wenn dem Dichter die klare Vorstellung des Ganzen zu seinem Zwecke nicht genügt, wenn es ihm auf die Beachtung gewisser besonderer Merkmale ankömmt: was bleibt ihm übrig, als diese Merkmale besonders anzugeben, also eine Beschreibung zu machen?«* — Wenn aber Bollmann dies so versteht, dass hier der Fall vorliege, für welchen Lessing den Kunstgriff Homers empfehle, so irrt er. Dieser Kunstgriff wird gerade angewandt, wo es dem Dichter auf die Vorstellung des Ganzen ankömmt, nicht auf die Beachtung gewisser Merkmale. Letzteres ist der Fall bei dem von Lessing weiter unten angeführten didactischen Gedicht. Da, und in den entsprechenden ähnlichen Fällen, kommt es auf einzelne Merkmale an, da kann der Dichter beschreiben.

S. 197, Z. 22 — S. 201, Z. 19. *»Man versuche es«* — bis zu Ende des Abschnitts. — An das Beispiel aus Hallers Alpen knüpft Herder seine Polemik an. Wenn die Poesie, meint er, nicht schildern solle, weil sie nicht malerisch genug sein könne bei Schilderung körperlicher Gegenstände, dann dürfe auch der Prosaist nicht schildern. Wenn Lessing Haller den Vorwurf mache, er erreiche durch seine Schilderung nicht, dass ich die Blume vor mir sehe, dann könne man eben dasselbe dem Botaniker sagen, welcher mir in Prosa bloss durch Worte die verschiedenen Kräuter erläutern will. Nun allerdings — ich könnte dasselbe zu dem Botaniker sagen, wenn er mit seiner prosaischen Beschreibung dieselbe Absicht hätte wie der Dichter. Aber der Botaniker will mich, ebenso wie der didaktische Dichter, belehren; ihm liegt bei weitem nicht so viel daran, dass ich ein anschauliches Bild des Ganzen in meiner Vorstellung gewinne — das giebt er mir besser durch eine Abbildung oder durch

sein Herbarium, — als dass ich mir recht klar bin über die einzelnen Theile und Merkmale der Pflanze. Der Dichter aber will die Vorstellung der Pflanze, selbst wenn ich dieselbe nie gesehn, in mir erwecken, er will, dass ich aus seiner Beschreibung die Blume als Ganzes sehe, nicht in ihren Theilen, und das kann er eben durch keinen Kunstgriff, durch keine Art der Schilderung erreichen. Darum ist keineswegs ungerechtfertigt, wie Bollmann meint, wenn Lessing über jedes poetische Gemälde, ohne den homerischen Kunstgriff, den Stab bricht (S. 200, Z. 23 ff.). Ich führe zur Bestätigung die Worte an, die ein moderner Dichter von bedeutender Gestaltungskraft, der sich an Homer herangebildet, über poetische Gemälde sagt. »*Es ist das ein Unternehmen,*« sagt Wilhelm Jordan im 7. seiner epischen Briefe, der die »*Kunstgeheimnisse Homers*« behandelt, Gartenlaube für 1875 No. 15, »*gerade so unsinnig, als wollte ein Bildhauer durch die Lippenstellung seiner Statue einen gesprochenen Satz dem Auge verständlich machen, ein Maler eine Spitzkugel nach ihrer ganzen Flugbahn von der Mündung des Laufes bis an's Ziel sichtbar darstellen, oder ein Geiger durch die Violine mittheilen, dass das Rhinoceros zu den Dickhäutern gehöre. Denn die Poesie kann schlechterdings nicht portraitiren. Zum Zeichnen stehen ihr keine andern Formen, zum Colorit keine andern Farben zu Gebote, als diejenigen in der Erinnerung ihrer Leser oder Hörer. Nur indem sie diese mit dem Material ihrer Kunst, mit zweckdienlich geordneten Lauten oder Lautzeichen, in Bewegung setzt, kann sie die Phantasie des Hörers zwingen, aus ihrem kaleidoskopischen Vorrathe Bilder zusammenzusetzen, ähnlich denen, welche sich der Poet aus seinen eigenen anschaulichen Erinnerungen zusammengesetzt hat. Jedes wirkliche Gemälde ist aber ein Momentanbild: alles Vereinzelte, wie es in einem Moment gewesen, ist darauf gleichzeitig nebeneinander vorhanden. Was auf dem angegebenen Wege die Sprache annähernd momentan, d. h. durch ein oder zwei Worte, wecken kann, ist auch im besten Falle niemals schon ein Bild.*« Als einziges Mittel, um eine mässige Anzahl durch Worte nacheinander mitgetheilter Züge sogleich deutlich eingeprägt nebeneinder im Gedächtniss haften zu lassen, empfiehlt auch Jordan das homerische Gesetz: »*Um ein Bild zu wirken, müssen die mitgetheilten Züge ein fortschreitendes Geschehen darstellen und durch dieses Geschehen eine steigende Erwartung wecken.*«

Hätte es zu Lessing's Zeit schon eine deutsche Poesie gegeben, es würde ihm nicht schwer gefallen sein, seine Beispiele, die er vorläufig nur von Homer entlehnt, auch aus deutschen Dichtern in reicher Zahl zusammenzustellen. Eiselen erinnert an zahlreiche Züge von der Verwandlung des Coexistenten in Successives in »*Hermann und Dorothea*«: der Zug der Ausgewanderten, der Garten bei der Apotheke, Garten und Gehöft des goldenen Löwen, die Beschreibung der Dorothea selbst; ferner an die Schilderungen in Schiller's »*Spaziergang*«, die Beschreibung des Drachenbildes im »*Kampf mit*

dem Drachen«, an einzelne Schilderungen im »*Reineke Fuchs*« u. s. w. Ich erinnere weiter an die Beschreibung der Erinyen in den »*Kranichen des Ibykus*«, des Eisenhammers, an zahlreiche Stellen in Vossens »*Luise*« und dessen Idyllen. Ein besonders charakteristisches Beispiel führt Jordan *a. a. O.* aus seinen Niblungen an. Freilich giebt es noch Dichter genug, die in der von Lessing verurtheilten Weise »*malen*«; aber wenn sich dieser Fehler nicht nur bei zahlreichen modernen Romanschriftstellern und Novellisten findet, sondern auch bei Epikern, wie z. B. bei Hamerling, so ist das kein Beweis gegen die Richtigkeit des Lessing'schen Princips. Jordan macht darauf aufmerksam, dass wahrhaft grosse Dichter, wie Gustav Freytag, auch darin stets das richtige treffen.

Hierbei möge nicht unerwähnt bleiben, dass die Verwandlung des Coexistenten in ein Successives, nicht das einzige Mittel ist, welches dem Dichter sich darbietet. »*Der Dichter*«, sagt Vischer, *Aesthetik III, 1202*, »*hat nicht eigentlich und schlechthin das Coexistirende in ein Successives zu verwandeln, er kann uns Coexistirendes vorführen, obwohl sein Vehikel [oder Darstellungsmittel] nicht coexistirende Form hat, aber er muss es so thun, dass er den bewegten Charakter der Phantasie berücksichtigt, er muss daher mit wenigen Mitteln dem Leser oder Zuhörer nur den nöthigen Anstoss geben, und er muss das Räumliche, das er so schildert, an geschilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantasie, weil sie selbst bewegt ist, will Solches sehn, was sich bewegt.*« Der Dichter hat also verschiedene Auswege; er kann erstens die Gegenstände als bewegte im eigentlichen Sinne des Wortes zeigen, wie Homer z. B. mit Waffen, Kleidung, Wagen u. s. w. es thut. Er kann zweitens auch unbewegliche Gegenstände der Natur schildern, sei es nun, dass er sie gewissermassen vor uns werden lässt, sei es dass er uns die Natur in ihrer Wirkung auf den Menschen zeigt. Dasselbe räth Lessing weiter unten den Künstlern bei Darstellung der Schönheit. Der Dichter kann ferner Körper dadurch schildern, dass er sie der Handlung folgen, dieselbe begleiten lässt. Vgl. darüber ausführlicher Vischer *a. a. O. 1203 fg.*

S. 198, Z. 8. »*Der gelehrte Dichter*« Albrecht v. Haller (geb. 1708 in Bern, 1738 Professor der Medicin und Botanik in Göttingen, gest. 1771 in der Schweiz) ist ein Hauptvertreter der von Lessing bekämpften malerischen Richtung in der Poesie, welche besonders von den Engländern cultivirt, von den Schweizern, zumal von Bodmer und Breitinger vertheidigt wurde. (Vgl. darüber oben S. 9).

S. 199, S. 8. »*Huysum*«, berühmter holländischer Frucht- und Blumenmaler, geb. 1682, gest. 1749 zu Amsterdam.

S. 200, Z. 28 — S. 201, Z. 14. »*Wenn der poetische Stümper — lassen wollte.*« Hier hat Herder Recht, wenn er sagt, Lessing dürfe sich nicht so unbedingt auf Horaz, Pope u. s. w. berufen. Horaz schildert *a. a. O.* der Ars poetica nicht die als poetische

Stümper, welche einen Hain, Altar, Bach etc. malen, sondern die, welche es am unrechten Orte thun. Dass dies so ist, zeigen die folgenden, von Lessing nicht citirten Worte: »*Sed nunc non erat his locus.*« — Ebenso hat Pope, in seiner Jugend ein Hauptvertreter der malerischen Richtung in der Poesie (Alexander Pope, geb. 1688 in London, gest. 1744; Verfasser des bekannten Gedichtes »*der Lockenraub*«), in seinem Mannesalter nicht überhaupt und schlechterdings jede poetische Malerei verurtheilt, sondern nur die »*bloss malenden*« Gedichte. Auch über Kleist's Plan zu einer Umarbeitung seines »*Frühlings*« ist Herder anderer Ansicht; indessen ist das eine ziemlich müssige Frage, ob Kleist bei seiner Umarbeitung wirklich seine coexistenten Schilderungen in successive verwandelt, oder ob er in das Ganze eine bestimmte Fabel hineingebracht hätte. Das Letztere würde jedenfalls vielfach das Erstere zur Folge gehabt haben.

S. 201, Z. 15. »*Marmontel*«, Jean François, geb. 1723, gest. 1799, Verfasser von Tragödien und der »*moralischen Erzählungen.*« Die *Poétique française* erschien Paris 1763.

S. 201, S. 16. »*Eklogen*«, wobei Marmontel nicht bloss an die Idyllen Kleist's, deren wir noch fünf besitzen, gedacht hat, sondern vornehmlich an Sal. Gessner's »*Prosaidyllen*«, Zürich 1756.

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, dass es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, dass auch diese wenigen Stellen von der Art sind, dass sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heisst ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muss, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heisst ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, dass sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äussersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensiret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, dass in grossen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und dass sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muss, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich blos einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht. [1] »Alle Falten,« sagt er, »haben bei ihm ihre Ursachen, sei es durch ihr eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet.« Es ist unstreitig, dass der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fusse, welcher

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69. [Neue Ausgabe bei Ph. Reclam S. 54].

hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern lässt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, dass er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine grössere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet: warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wann es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα,*[1] runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπίδα πάντοσε ἴσην* [*l. πάντοσ' ἐίσην*], *καλὴν, χαλκείην, ἐξήλατον,*[2] ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleich-

[1] *Iliad. E. v. 722.*
[2] *Iliad. M. v. 296.* [*294*].

nisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein blosses Gleichniss beweiset und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muss sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, dass sie ohne Anstoss für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, dass wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie lässt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, dass der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα* umschreiben müssen: »die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten,« drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar »die runden, ehernen, achtspeichigten,« — — aber »Räder« schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, dass drei verschiedne Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und lässt die andern nachfolgen; er sagt: »runde Räder, eherne, achtspeichigte.« So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäss, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne

Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im *statu absoluto* stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem *statu* kommen unsere Adjectiva völlig mit dem Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei[1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, dass es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — dass ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit

[1] *Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.*

dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses lässt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, dass sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäussert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkele Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[1] Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben.

[1] Ich finde, dass Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: *Sane interest inter hunc et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem* (*ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.*). Und warum dieses? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloss die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — *genus omne futuræ*
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella [*VIII, 628 sq.*]

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, dass mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten musste, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: *Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.* Da Virgil nur etwas weniges von dem *non enarrabile texto clypei* beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun; sondern er musste es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hiess ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgeht. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen lässt. Aber anstatt dass wir bei dem Homer nicht bloss die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, lässt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem clypeum informant — —
— — *Alii ventosis follibus auras*
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.[1]

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzet uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indess fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, dass alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den blossen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiss,

— — *rerumque ignarus imagine gaudet* [*VIII, 730*];

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen musste, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluss, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das grosse Genie, das sich auf die eigene

[1] *Aeneid. lib. VIII. 447—454.*

innere Stärke seines Werkes verlässt, und alle äussere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild musste gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt, so musste das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als blosse Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses liess sich allein in der Manier des Homers thun. Homer lässt den Vulkan Zierraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zierraten machen zu lassen, da er die Zierraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

S. 205, Z. 11. »*Fr. Mazzuoli,*« gen. il Parmigianino, aus Parma, geb. 1503, gest. 1540 zu Casalmaggiore.

S. 206, Z. 7—14. »*Doch so wie zwei — Malerei und Poesie.*« — Zu dem betreffenden Satze im Urentwurfe bemerkt Mendelssohn (*No. 1. VIII. S. 210 H.*): »*Die Malerei und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bei dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Uebertretung der Gränzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von grösserm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muss, aus den Theilen ein Ganzes zusammenzusetzen.*«

S. 206, Z. 15—25. »*Ich will — zu nehmen erlaubt.*« — Aehnlich äussert sich Shaftesbury *a. a. O.* (s. oben S. 174), dass, wenn der Maler Veränderungen der Leidenschaft in einem Gegenstande darstellen wolle, er dies nur durch Spuren thun könne, welche die vorangegangene Leidenschaft zurückgelassen habe, oder durch ähnliche Andeutungen der künftigen; andere Mittel aber, einen Theil des Vergangenen oder Zukünftigen im Gemälde anzubringen, versündigten sich entweder geradezu gegen das Gesetz der Wahrheit und Glaubwürdigkeit, oder gegen das Gesetz der Einheit und Einfachheit des Planes, welche das eigentliche Wesen jedes Kunstwerkes ausmachen. — Etwas genauer äussert sich Lessing darüber im Ur-

entwurf (*a. a. O. S. 212*): »*Wie der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstössigen zu retten weiss, welcher darin besteht, dass er diejenigen Figuren z. E., die eine spätere* [d. i. eine Bewegung, welche für die dargestellte Haupthandlung zu spät ist, also eigentlich eine frühere] *Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellt, dass sie die jetzige Haupthandlung nicht sehn kann* [l. können], *folglich sie in der Rührung lässt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muss auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten coexistirenden Erscheinungen anwenden.*« Wenn aber Lessing dann im Folgenden meinte, der Kunstgriff des Malers beruhe in der Perspective, »*indem wir seine Figuren zwar alle auf einer Fläche sehen, sie stehen aber nicht alle auf einer Fläche*,« so hat er sich durch Mendelssohn eines Bessern belehren lassen, der ihn in der Anmerkung z. d. St. darauf aufmerksam macht, der Maler könne den Kunstgriff, dass verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Hülfe der Perspective brauchen, wobei er auf die antiken Basreliefs verweist, wo Personen auf einem Grunde stehen, also ohne Perspective, während doch die einen davon die Handlung sehen können, die andern nicht.

S. 206, Z. 25 — S. 207, Z. 14. »*Ich will — zu erreichen*« — Dieselbe Beobachtung kann man auch vor der Antike machen. »*Da der Natur*,« sagt Feuerbach, *Griech. Plastik I, 34*, »*eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung sogleich im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, so wussten auch dies die griechischen Künstler vortrefflich zu benutzen, um den Einen Moment, welcher der bildenden Kunst gestattet ist, zu erweitern. Sie wussten dies dadurch zu erreichen, dass sie im Wurf der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichsam nachklingen liessen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies ist es wohl, was Goethe 'das tausendfache Echo der Gestalt' nennt.*« Was aber den eigentlichen Sinn der Mengs'schen Worte anlangt, so hat Lessing denselben unrichtig aufgefasst, wie das Mosler *a. a. O. S. 44* nachweist. »*Was Mengs ganz richtig beobachtet und angedeutet hat, ist folgendes: Alle Faltenbildungen, so mannichfaltig sie auch sind, folgen doch ganz bestimmten und unabänderlichen Gesetzen, die bei aller Mannigfaltigkeit im einzelnen doch immer dieselben bleiben: sie fallen, ziehen oder brechen, blähen, bauschen sich oder schmiegen sich an nach bestimmten Gesetzen. So kann einer, der auf diese Gesetze Acht giebt, aus der Art, wie sich die Falten in einem gegebenen Falle ziehen, fallen, gegen einander brechen u. s. w., erkennen, wie sie vorher gewesen sein möchten oder müssten. Das Massgebende ist dabei die Art, wie sie sich zu dem mehr oder weniger*

festen Rumpf oder auch zu einem andern feststehenden oder sich bewegenden Glied desselben Körpers, dem sie als Gewandung dienen, verhalten.«

S. 208, Z. 10 — S. 209, Z. 8. »*Und hierin — Sinn verursachen.*« — Dass man im Deutschen, wenn man Beiwörter dem Hauptwort nachsetzt, diese absolut setzen muss, dass man also sagen muss: »*runde Räder, ehern und achtspeichig,*« nicht »*runde Räder, eherne und achtspeichige,*« ist ebenso richtig, als häufig dagegen gefehlt wird. Man nennt in der deutschen Grammatik diese Construction gewöhnlich einen verkürzten Adjectivsatz. Um die Anwendung solcher verkürzter Adjectivsätze zu erschweren und die Häufung von Beiwörtern in der deutschen Sprache viel weniger passend als in der griechischen erscheinen zu lassen, kommt hinzu, dass man im Allgemeinen sich solcher Sätze nur bedienen soll, wenn das Beziehungswort im Hauptsatze im Nomin. oder Accus. steht. Allerdings giebt es noch einen Ausweg, indem nämlich das dem Hauptwort nachgesetzte Beiwort mit dem Artikel wiederholt wird; und so macht es z. B. meistens Voss in seiner Homer-Uebersetzung. Aber dieser Ausweg lässt sich höchstens bei einem Beiwort einschlagen; man kann wohl sagen: »*der schöne Schild, der getriebene,*« aber nicht: »*der schöne Schild, der überall glatte, eherne, getriebene*«; ganz abgesehn davon, dass dieser Ausweg da nicht ergriffen werden kann, wo das Hauptwort selbst keinen Artikel hat.

S. 208, Z. 30—33. »*Wer empfindet nicht — machen können.*« — Trotzdem darf es mit dieser Vorschrift nicht zu ängstlich genommen werden. Mit Recht sagt Vischer *a. a. O. 1222*: »*Es gilt natürlich vom Epitheton, dass durch die allgemeine Vorschrift der Sparsamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeschlossen ist; unsere Phantasie kann recht wohl die successiven Prädicate in ein simultanes Ganzes zusammenfassen. Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beschleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über, und Beispiele noch viel reicherer Fülle sind in der ächten Poesie unendlich.*«

S. 209, Z. 9—S. 210, Z. 2. »*Doch ich halte mich — machen sehen.*« — Hierzu bemerkt Herder *a. a. O.* folgendes: »*Ob Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Consecutiven ein Coexistentes zu schaffen? Ob er die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell aufeinander folgen lässt, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen? Und ob mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln und uns durch diese den Anblick des Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen könnten?*« — Herder bekennt, diese Fragen nicht bejahen zu können. »*Mögen zehn oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde sein, möge er sie auch werdend gesehen haben, — er erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das*

Consecutive in ein Coexistentes verwandelt wäre. — Das Werdensehen habe nichts dazu gethan, ihn den ganzen Schild erblicken zu lassen; das Nacheinanderwerden sei und bleibe der Knoten.« — Meiner Ansicht nach imputirt Herder hier Lessing etwas, was dieser gar nicht sagen will. Lessing sagt nirgends, dass das Consecutive für den Hörer ein Coexistentes werde; er sagt nur, Homer verwandle das Coexistente seines Vorwurfs in ein Consecutives und mache dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung. Wenn Herder wörtlich Lessing citirt, »*beim Dichter folgten die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze aufeinander, dass wir sie alle auf einmal zu hören glauben,*« so begeht er dabei den Fehler, diese Worte auf den Schild des Homer zu beziehn, während sie Lessing gar nicht von diesem, sondern von den gehäuften Beiwörtern gebraucht (S. 208, Z. 6 ff.). Lessing will durchaus nicht sagen, Homer erreiche bei seiner Beschreibung vom Werden des Achillesschildes, dass wir den werdenden Schild am Schluss der Beschreibung als gewordenen vor uns sehn; er betont nur, dass Homer die vielen Bilder nicht nacheinander ermüdend beschreibt, sondern sie vor unsern Augen entstehen lässt. — »*Ich muss,*« sagt Herder, »*auf's neue das Schild herum übersehn, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll.*« Nun allerdings; wo sagt Lessing, dass der Hörer am Schluss zu einem Sehenden geworden? Bei einem so detaillirten Kunstwerke, wie dieser Achillesschild, wäre es ja selbst in Wirklichkeit nicht möglich, das Ganze auf einmal zu übersehen, auch der wirkliche Beschauer müsste sich Scene für Scene einzeln betrachten. Der Herder'sche Einwand wendet sich demnach gegen etwas, was Lessing gar nicht behaupten will, und ist daher nichtig.

S. 210, Z. 3 — S. 212, Z. 18. »*Dieses lässt sich*« — bis zu Ende des Abschnittes. — Als Lessing von Chr. G. Heyne in Göttingen den zweiten Theil von dessen Ausgabe des Virgil zugeschickt erhielt, worin seiner mit Anerkennung und fast nur beistimmend gedacht wird. schrieb er an Heyne aus Wolfenbüttel v. 29. Juli 1771 (*Werke XII, 376 L. M.*): »*Ueber die Stelle vom Laokoon, sehe ich, sind wir so ziemlich einig. Ich fürchte, dass wir es über die vom Schilde weniger sein werden. Vielleicht bin ich auch wirklich für die Manier des Homers zu parteiisch gewesen, und es kann nicht fehlen, dass Sie für die Manier Ihres Virgils nicht manches werden zu sagen wissen, was meiner Aufmerksamkeit entgangen ist.*« Es war das aber nicht der Fall; Heyne hat sich auch in Betreff dieses Punktes nur zustimmend ausgesprochen.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, dass diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, dass Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Masse zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlass dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, dass die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, dass die alten Künstler diese nicht leer liessen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.[1] Doch nicht genug, dass sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen musste, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiss wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt dass er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, dass ihre Forderungen unrechtmässig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele fasslicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:[2]

[1] — *Scuto eius, in quo* [*l. sed in scuto eius*] *Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu parmæ; eiusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem.* [*l. dimicationes*]. *Plinius lib. XXXVI. Sect. 4.* [*§. 18.*] *p. 726. Edit. Hard.*

[2] *Iliad. Σ. v. 497—508.*

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
Ὠρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποίνης
Ἀνδρὸς ἀποφθιμένου [l. ἀποκταμένου]· ὁ μὲν εὔχετο πάντ' ἀποδοῦναι,
Δήμῳ πιφαύσκων· ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἑλέσθαι·
Ἄμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἵστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χερσ' ἔχον ἠεροφώνων.
Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δ' ἐδίκαζον [l. δὲ δίκαζον].
Κεῖτο δ' ἄῤ ἐν μέσσοισι δύω χρυσοῖο τάλαντα —

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbusse für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als dass er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen, allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen

kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeusserungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinander folgen und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht *actu* in dem Gemälde enthalten war, das lag *virtute* darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, dass man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht fasste und von ihm verlangte, dass er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, dass es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἔτευξε, oder ἐν δὲ ποίησε, oder ἐν δ᾽ ἐτίθει, oder ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις anfängt.[2] Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muss alles, was sie ver-

[1] *v. 509—540.*

[2] Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und geht bis zur 489sten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605, und das zehnte von 606—608. Bloss das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, dass es ein besonderes Gemälde sein muss.

binden, als einziges betrachtet werden, dem nur bloss die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfliessen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope liess sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, dass ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wusste, dass zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so musste doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mussten so glaubwürdig nicht sein, dass ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehnen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die blossen Data der Historienschreiber weiss. Denn dass die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloss deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, dass sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei grossen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinter-

lassen,[1] waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, dass Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als dass ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt.[2] »Homer«, sagt er, »kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., dass die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und dass die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer grossen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Grösse ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermassen unstreitig, das die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.« Die blosse Beobachtung der optischen Erfahrung, dass ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, dass die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher

[1] *Phocic.* [*L. X.*] *cap. XXV—XXXI.*

[2] Um zu zeigen, dass dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (*Iliad. Vol. V. Obs. p. 61*) in der Grundsprache anführen: *That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc.* Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck *aerial Perspective,* die Luftperspectiv (*Perspective aérienne*) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Massgebung der Entfernung verminderten Grössen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schliessen lässt: so ist es natürlich, dass man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthigerweise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Strassen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozess entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, dass er die freie Aussicht zugleich in die Strassen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, dass man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muss es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man jetzo kaum einen Lehrlinge vergeben würde.[1]

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.[2]

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 185.
[2] Geschrieben im Jahre 1763.

S. 216, Z. 1—7. »*Die Einwürfe — Dichters beitrugen.*« — Julius Cäsar Scaliger, geb. in Padua 1484, gest. 1558 zu Agen in Frankreich; studirte in Padua, wurde dann Militär, später Arzt in Verona und Agen. Bekannt ist seine Fehde mit Erasmus von Rotterdam. Charles Perrault, geb. 1628, gest. 1703 in Paris. Erst Advocat, wurde er dann Intendant der königlichen Bauten und 1671 Mitglied der Academie. Bekannt haben ihn namentlich seine Märchen gemacht. Jean Terrasson (denn dieser und nicht der Jurist Terrasson 1669—1734, den Cosack, *Laokoon S. 127* anführt, ist gemeint), geb. in Lyon 1670, 1721 Professor am College de France, 1732 Mitglied der Academie, gest. 1750 in Paris. Seine »*Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère*« erschienen

Paris 1715 in 2 Bdn. Jean Boivin de Villeneuve, geb. in der Normandie 1663, gest. 1726. Sein Versuch einer Reconstruction des Achilles-Schildes ist v. J. 1715 und wieder herausgegeben u. d. T.: »*Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille,*« Paris 1755. Ueber die Dacier und Pope s. oben S. 20 u. 205. Ferner handelten darüber Caylus, in den *Mémoires de l'Acad. des Inscr. Vol. XXVII. p. 22* mit Zeichnungen von Vleughels. Pope im 3. Bd. seiner Homer-Uebersetzung: »*Observations on the Shield of Achilles.*« De Gebelin, *Monde primitif analysé, 1773ff. Bd. VIII.* Nast, *De clipeo Homerico,* Stuttg. 1784. D'Hancarville, *Antiquités Etrusques, Paris 1785ff. T. IV.* Heyne in seinem Excurs III zum 18. Buch der Ilias. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien, Paris 1815 p. 64.* Welcker, *Ztschr. f. Gesch. u. Ausleg. d. a. Kunst, I, 553ff.* Nauwerk, *Der Schild des Achilles in neun Darstellungen,* Berlin 1840. Marx, *Progr. d. Gymn. v. Coesfeld v. J. 1843.* Lucas, *Progr. d. Gymn. v. Emmerich 1842—43, S. 5 fg.* Clemens, *De Homeri clipeo Achilleo,* Bonn 1844. O. Müller, *Kl. Schriften II, 615.* Lloyd, *The homeric design of the shield of Achilles,* London 1854. Brunn, *Rhein. Mus. N. F. V, 340 ff.* Feuerbach, *Griech. Plastik I, 102 fg.* Friederichs, *Philostr. Bilder 117 ff. u. 223 ff.* Overbeck, *Griech. Plast. I², 45 ff.* Brunn, *Kunst bei Homer,* Münch. Acad. Abh. v. J. 1868. S. 8 ff. Petersen, *Krit. Bemerkgn. z. ältest. Gesch. d. gr. Kunst,* Ploen 1871 (Gymn. Prog.) S. 11 ff. Ein Programm von V. Garbari, *de Achillis Aeneaeque scuti descriptionibus,* Trento 1868, ist mir nur aus der Besprechung im Philol. Anzeiger f. 1870 S. 530 bekannt, scheint aber darnach ohne Werth zu sein.

S. 216, Z. 8—21. »*Um dem Haupteinwurfe — Phidias beweist.*« — Diese Lessing'sche Vermuthung hat wenig Wahrscheinlichkeit, weshalb denn auch Welcker, dessen Anordnung des Schildes bei weitem die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat, concentrische Kreise annimmt. Homer spricht von fünf Schichten, aus denen der Schild bestand, XVIII, 481; und zwar waren zwei von Erz, zwei von Zinn, eine aber, »*wo die eherne Lanze gehemmt ward,*« von Gold, XX, 267 ff. Nach der Beschreibung, wie die Lanze des Aeneas die beiden Schichten von Erz durchbricht, aber an der goldenen gehemmt wird, muss man demnach annehmen, dass die goldene Schicht die dritte war; nur wird man nicht glauben können, dass diese Schichten sich alle vollständig deckten, vielmehr dass die einzelnen Lagen übereinander vorsprangen, sodass also eine runde Mitte und darum vier concentrische Kreise oder Ringe entstanden, ähnlich wie beim Schild des Agamemnon, *Il. XI, 32ff.* Freilich ist der Einwand Lessing's, es finde sich fast keine Spur, dass die Alten auf diese Art abgetheilte Schilde gehabt hätten, gegen die Welcker'sche, von den neueren Erklärern fast einstimmig angenommene Hypothese auf's neue erhoben

worden von Friederichs. Dieser meint, ein Schild, welcher am Rande einfach, im Buckel fünffach sei, sei sehr unpraktisch, da er den Mann auf höchst ungleiche Weise decke; auch sei nicht nachgewiesen, dass die Alten sich solcher Schilde bedient hätten; in erhaltenen Originalen und auf antiken Abbildungen fänden sich solche Schilde nicht. Allein Brunn macht darauf aufmerksam, dass der homerische Schild weniger den Mann decken, als den Wurf auffangen solle, was in der Regel mit der Mitte, dem ὀμφαλός, geschah; er verweist zur Vergleichung auf den Schild des Aeneas, *Il. XX, 274* und auf die schon von Welcker angeführte Stelle des Aristid. *Panath. I. p. 159* Dindorf, wo die Lage der Akropolis von Athen mit der des ὀμφαλός im Schilde verglichen wird: in der Mitte der Erde Hellas, in Hellas Attika, in Attika Athen und in dessen Mitte die Burg.

S. 216, Z. 21 — S. 219, Z. 10. »*Doch nicht genug — gefunden haben.*« — Mit Recht sagt Welcker, dass Lessing bei weitem das beste über den Schild gesagt habe, »*und das zu einer Zeit, wo es weniger leicht war.*« Auch Welcker nimmt zehn Bilder an: 1) in der Mitte Erde, Meer und Himmel, mit Sonne, Mond und Sternen. Im nächsten Ring um das Centrum 2) die Stadt im Frieden und 3) die Stadt im Kriege. Im folgenden Streifen die drei Jahreszeiten (der Winter fehlt als die Zeit, wo die Feldarbeiten ruhn): 4) der Frühling, repräsentirt durch das Pflügen; 5) der Sommer, dargestellt durch die Ernte; 6) der Herbst, als Weinlese. Im vorletzten Streifen Darstellungen des Hirtenlebens: 7) eine Rinderheerde im Kampfe mit Löwen; 8) eine Schafheerde; 9) ländlicher Reihentanz. Endlich als letzter Streifen, alles umschliessend: 10) der Okeanos. Welcker nimmt also wie Lessing an, dass 2 und 3 je ein Gemälde wären, obgleich Lessing nicht umhin kann, wenigstens bei 2 eine »*doppelte Scene*« anzuerkennen (S. 221, Z. 5). Die Neueren aber neigen wieder mehr zur Theilung der Bilder hin. Overbeck lässt 2 und 3 in je zwei Scenen zerfallen; dort Hochzeitszug und Gericht auf dem Markte, hier die Mauern der Stadt mit dem ausrückenden Heer, und zweitens Ueberfall und Schlacht, wobei er rücksichtlich des Umstands, dass in dieser Composition zeitlich getrennte Momente als gleichzeitig dargestellt sind, auf die Analogie alter Vasenbilder verweist. Andere nehmen eine Dreitheilung an. Clemens bei No. 2: Festzug, Rechtsstreit, Urtheilsspruch; Brunn: Mahl, Hochzeit, Rechtsstreit. Bei No. 3 Clemens: Heere vor der Stadt, Hinterhalt, Kampf; Brunn: die Mauern mit ihren Vertheidigern, Ueberfall der Heerden, Kampf der beiden Heere. Auch weiterhin finden Abweichungen statt. So entfernt Clemens aus dem vierten Streifen den Reigentanz, als auf Interpolation beruhend, und theilt No. 7 in zwei Scenen: eine Rinderheerde und ein Angriff von Löwen auf Rinder. Brunn weist den Reigentanz als alleiniges Bild (mit Theilung in zwei Halbchöre)

dem ganzen vierten Streifen zu, und nimmt daher die Hirtenscenen in den dritten, als Repräsentation des Winters, sodass er in diesem Streifen die vier Jahreszeiten, je zwei und zwei, dargestellt findet. Doch glaubt er, das Princip der Dreitheilung, welches er bei den beiden Städten annimmt, hier wieder zu finden, indem neben den Pflügern des Frühjahrs und den Schnittern des Sommers die Bereitung des Mahles zum Erntefest, und neben der Weinlese des Herbstes das Hirtenleben des Winters durch die zwei Heerden versinnlicht sei, sodass also auch in diesem Streifen je drei und drei Darstellungen wären. Allein es liegt darin doch ein gewisser Widerspruch gegen den »*Parallelismus*«, den Brunn gerade erweisen will, da von den vier Jahreszeiten zwei durch je eine und zwei durch je zwei Scenen repräsentirt sind. Petersen bemerkt mit Recht, dass die Brunn'sche Theilung Gewaltthat ist, dem äusserlichen Schema zu Liebe, dem Dichter zum Trotz. Ueberhaupt führt jeder Versuch, die von Lessing angenommenen zehn Gemälde wieder in Einzelbilder zu zerlegen, zu dem Fehler Boivins, der das Bild der belagerten Stadt ebenso gut in zwölf Gemälde hätte zerlegen können (S. 218, Z. 19). Ja, selbst wenn Lessing bei dem Gemälde der Stadt im Frieden zwar nur ein Bild, aber eine doppelte Scene annimmt, setzt er sich gewissermassen mit seinem eigenen Princip in Widerspruch.

Meiner Ansicht nach darf man es überhaupt mit den Detailschilderungen der Dichter nicht so genau nehmen, wie das fast alle Erklärer thun. Allerdings darf man nicht so weit gehen, den ganzen Schild rein für eine freie Phantasie des Dichters zu erklären, wie mehrfach geschehen ist. So z. B. erklärt sich Friederichs zwar mit Recht vollkommen einverstanden mit der Auseinandersetzung Lessing's, dass die Schilderung Homers, so wie sie ist, nicht malbar sei, nennt es aber mit Unrecht »*eine unbewiesene Voraussetzung,*« wenn Lessing ein wirkliches Kunstwerk als Ausgangspunkt der dichterischen Erzählung annehme. Daraus, dass z. B. die Schilderung der belagerten Stadt nicht malbar sei, folge, dass Homer kein wirkliches Kunstwerk beschreiben wollte, dass er vielmehr nur den Zweck verfolge, den Schild, das Werk des kunstfertigen Gottes, der Phantasie des Hörers als ein überaus reiches, wunderbares Erzeugniss auszumalen. Allein wenn auch zugegeben werden muss, dass der grosse Reichthum der Darstellungen, die Menge der Figuren, die erzählten Handlungen, grösstentheils freie dichterische Ausschmückung sind, so müssen wir doch daran festhalten, dass ähnliche Werke in der Wirklichkeit vorhanden gewesen sein und dem Dichter vorgeschwebt haben müssen. Aehnliche, d. h. Schilde mit mannichfachen, auf Streifen vertheilten Darstellungen. Nur hat Homer den Schild, weil er das Werk eines Gottes ist, reicher, farbenprächtiger ausgestattet, als es bei Arbeiten menschlicher Handwerker üblich oder möglich war. So entsprechen die Hunde und die Fackelhalter

im Palaste des Alkinoos (*Od. VII, 91 ff.*) jedenfalls auch vorhandenen Werken der homerischen Zeit, aber das Gold und Silber als Material, die Unsterblichkeit dieser Gebilde, ist die dichterische Zuthat, die sie als Werk des Hephaestos über die Wirklichkeit erheben soll. Sicherlich hat sich also Homer nach Analogie ähnlicher Werke einen Schild mit zehn Bildern, wie Lessing und Welcker sie annehmen, gedacht und deren Beschreibungen durch gewisse bestimmte Redewendungen (wie Lessing andeutet S. 218, Z. 28) eingeleitet; aber bei der Beschreibung jeder einzelnen Scene lässt er seiner Phantasie vollständig freien Lauf, da schildert er Scenen des täglichen Lebens, wie er sie in Wirklichkeit oft genug sah, wie sie die gleichzeitige Kunst aber sicherlich nur sehr unvollkommen darstellte. Wenn ein wirklicher Schild seiner Zeit ein paar Krieger darstellen mochte, so werden beim Dichter daraus Heere; durch die der griechischen Kunst eigene Abkürzungsmethode in der Symbolik wird, wie Feuerbach nach Welcker's Vorgang bemerkt, die unglaubliche Zahl der Figuren auf ein geringes Mass zurückgeführt. Darum muss man meines Erachtens darauf verzichten, einzelne Gemälde, um sie darstellbar zu machen, in mehrere Scenen zu zerlegen; denn im Grossen und Ganzen zwar lehnt sich Homer an existirende Werke seiner Zeit an, in der Detailausführung aber ist er rein Dichter. Ich kann deshalb auch Petersen nicht beistimmen, wenn er in der homerischen Kunst dieselbe Fülle von Bildwerken annehmen will, wie in der dichterischen Beschreibung, und in der Vorliebe für Häufung zum Theil Nachahmung der Natur, zum Theil Nachahmung orientalischer Vorbilder findet.

Manche haben an den Gegenständen der Darstellungen Anstoss genommen, weil diese dem täglichen Leben entnommen seien, man für jene so frühe Zeit aber nur religiöse, mythische Stoffe in der Kunst verwerthet haben dürfte. Diesem Einwande begegnet Brunn (*Kunst bei Homer S. 11 ff.*), indem er auf die Analogieen in der assyrischen Kunst hinweist, von welcher die griechische unleugbar Impulse empfangen hat. Auch die assyrische Kunst stellte mit den geringen Mitteln, über die sie verfügte, alles und jedes, was das wirkliche Leben bot, in nüchterner Ausführlichkeit dar. Auch Petersen stimmt dieser Ansicht bei, die freilich das Bedenkliche hat, dass die orientalische Kunst solche Darstellungen zwar in den monumentalen Kunstwerken, aber nicht in den von ihr immer mehr ornamental behandelten Geräthen (wie der Schild eins ist) anbringt, und dass ferner die nachweisbaren Einflüsse orientalischer Kunst auf die griechische gerade auf diesem Gebiete des Ornamentalen, nicht auf dem grösserer Scenen aus dem Leben liegen. Künstlerisch freilich werden die Reliefs des Achilles-Schildes oder vielmehr jener Schilde, welche dem Dichter vorschwebten, kaum höher gestanden haben, als jene assyrischen Darstellungen; und es war daher sehr

verfehlt, wenn moderne Reconstructionen, wie die von Boivin, Quatremère de Quincy, Flaxmann u. a. darauf gar keine Rücksicht genommen haben. Nicht minder einfach war die Technik, das Verfahren der sog. Empaestik. Die Figuren wurden dabei einzeln aus geschlagenen Metallplatten geschnitten, mit Hammer und Bunzen ausgetrieben und vermittelst Nieten oder Nägelchen auf dem Grunde befestigt. Um Abwechslung zu erreichen, wurden dabei verschiedene Metalle verwandt; so beim Achilles-Schilde Gold, Silber, Stahl und Zinn.

S. 219, Z. 11 — S. 221, Z. 21. »*Pope liess sich — vergeben würde.*« — Gegen Lessing's hier entwickelte Ansicht von der Perspective der alten Maler trat Klotz auf in seinem *Beitr. z. Gesch. d. Geschmacks u. d. Kunst aus Münzen S. 179* u. in der Schrift *üb. d. geschnitt. Stein S. 92.* Lessing hat hierauf geantwortet in dem 9—12 der *Briefe antiquarischen Inhalts.* Was die Pope'sche Ansicht, dass die Homerischen Gemälde perspectivisch angelegt wären, anlangt, so hat sie Lessing mit vollem Rechte bekämpft. Wenn schon die Polygnotischen Gemälde, und das ist unbezweifelt, ohne Perspective waren, wie dürfte man da eine solche für die homerische Kunst voraussetzen, wo wir höchstens an die allereinfachsten, rohen Umrisszeichnungen denken dürfen. Was die Malerei der spätern Zeit anlangt, so ist Lessing auch damit gewiss im Recht, wenn er annimmt, dass die Scenenmalerei (die Skenographie) bei dem Aufkommen der Perspective von Einfluss gewesen sei. Wie weit es die Alten in der Perspective gebracht, darüber können wir uns freilich aus den erhaltenen campanischen Wandgemälden allein kein Urtheil bilden. Gewisse optische Gesetze, Verkürzungen u. s. w. kannten sie, und die Fehler gegen die Perspective werden in den Gemälden wirklicher Künstler nicht so zahlreich gewesen sein, als in den handwerksmässigen Bildern Pompejis und Herculanums; aber eine wirkliche theoretische Ausbildung der Lehre von der Perspective dürfen wir bei ihnen doch nicht voraussetzen. »*Im allgemeinen,*« sagt K. O. Müller im *Handb. d. Archäol.* §. *324, 4 S. 464,* »*galt den Alten immer die völlige Darstellung der Formen in ihrer Schönheit und Bedeutsamkeit höher, als die aus perspectivisch genauer Verkürzung und Verschränkung der Figuren hervorgehende Illusion, und der herrschende Geschmack bedingte und beschränkte die Ausübung und Entwickelung jener optischen Kenntnisse und Kunstfertigkeiten, zwar nach Kunstzweigen und Zeiten verschieden, in Staffeleibildern weniger als in Reliefs und Vasen-Monochromen, in einem späteren luxuriirenden Zeitalter weniger als in früheren Zeiten, aber im ganzen doch in einem weit höhern Grade, als in der neuern, den umgekehrten Weg nehmenden Kunstentwicklung.*« Vgl. die ebd. Not. 3 angegebene Litteratur. »*Es ist bis jetzt noch nicht nachgewiesen, das im Norden vor den van Eyck, im Süden vor deren Zeitgenossen Paolo Uccello oder Ucelli von der Per-*

spective als malerischem Princip die Rede sein kann. Insonderheit scheint der letztgenannte Florentiner in seinem Verkehr mit dem Mathematiker Giovanni Manetti auf eine wirkliche Theorie der Perspective und deren correcte Anwendung ausgegangen zu sein. Wissenschaftliche Darstellungen derselben scheinen zuerst Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer versucht zu haben.« (Gosche, *Laokoon S. 166*).

In seinem Urentwurf (*No. 1, VIII, S. 212 f.*) spricht Lessing auch von einer Perspective des Dichters, die darin bestehe, »*dass der Dichter die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift.*« Er bemerkt, dass Homer in diesem Kunstgriffe Meister sei, dass alle seine Einschaltungen und besonders alle seine Gleichnisse perspectivisch ausgeführt seien; und in einem andern Fragmente (*No. 20 S. 314*) führt er als eins der perspectivischsten Gleichnisse bei Homer *Il. XIX, 373 ff.* an. Indessen hat Lessing diesen Gedanken wohl später wieder fallen lassen; denn Mendelssohn machte ihn mit Recht darauf aufmerksam, dass dasjenige, was beim Dichter der Perspective des Malers entspräche, etwas ganz anderes wäre: das nämlich, dass der Dichter einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, zum Hauptgrund nimmt, und andere Begriffe, welche mit diesen theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden sind, nach Massgabe ihrer Entfernung auch desto schwächer wirken lässt: ebenso wie der Maler solche Gegenstände, die als entferntere gelten sollen, kleiner, undeutlicher und mit schwächeren Farben malt. Aber es wird wohl überhaupt von einer Perspective beim Dichter keine Rede sein, da die Perspective als etwas rein Räumliches mit der Poesie nichts zu thun hat.

Anmerkungen. S. 220, Anm. 2, Z. 6 ff. Was Pope meinte, ist vielmehr die Linearperspective, die nur Sache der Zeichnung ist, während die Luftperspective, das Abtönen der Gegenstände vom Vordergrund zum Mittel- und Hintergrund, der Färbung anheimfällt.

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, dass diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, dass diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; dass der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; dass es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besass eine göttliche Schönheit. Aber nirgends lässt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muss ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüsste wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese: [1]

[1] *Constantinus Manasses Compend. Chron.* [*v. 1157*] *p. 20 Edit. Venet.* [*p. 51 Bonn.*] Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: *De Helenæ pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas.* (*Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.*) Sie führet nach dem Mezeriac (*Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.*) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus [*p. 124*] von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich [*cap. 12, p. 14, 15 Meister*] von der Helena, sie habe ein

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,
Εὐπάρειος [*l. εὐπάρῃος*], *εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,*
Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,
Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους,
Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον [*l. αὐτόβαπτον*], *αὐτόχρουν,*
Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδόχρια [*l. ῥοδόχροια*] *πυρίνη* [*l. πυρσίνη*],
Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.
Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν. — —

Mal zwischen den Augenbrauen gehabt: *notam inter duo supercilia habentem.* Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, dass die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort *nota* hier für verfälscht, und glaube, dass Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσόφρυον* und bei den Lateinern *glabella* hiess. Die Augenbrauen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht (*Junius de Pictura. Vet. lib. III. cap. 9. pag. 245.*). Anakreon hielt die Mittelstrasse; die Augenbrauen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (*Od. 28.*) [*v. 13 sqq.*]:

Τὸ μεσόφρυον δὲ μή μοι
Διάκοπτε, μήτε μίσγε,
Ἐχέτω δ᾽, ὅπως ἐκείνη,
Τὸ λεληθότως σύνοφρυν
Βλεφάρων ἴτυν κελαινήν.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed iunge sic ut anceps
Divortium relinquas
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müsste man wohl sodann anstatt des Wortes *notam* lesen? Vielleicht *moram?* Denn so viel ist gewiss, dass *mora* nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium iaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (*v. 1215.*) [*v. 1222 Peiper*], welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: *Optat se medium iacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte coniungi, aut rursus distrahi.* Sie heissen auch bei eben demselben Dichter *lacertorum moræ*, soviel als *iuncturæ* (*Schrœderus ad. v. 762. Thyest.*).

so dünket mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterlässt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.[1]

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

[1] *Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15.* »*Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen äusserst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschiessen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwo kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschliesst und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weisser Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, dass das, was versteckt war, mit dem, was dem Auge bloss stand, übereinstimme). Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weisse Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trockenen, geründeten Fuss. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen.*« — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II S. 228.)

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due valette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne das sich zum Ruhme des

Künstlers viel besonders sagen lässt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce in seinem Gespräche von der Malerei, lässt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein ausserordentliches Aufheben machen;[1] ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloss auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schliesst aus jenen Kenntnissen, dass gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, das sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken lässt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost misslingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, dass wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleissigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset.[2] Er mag sich immerhin, in den blossen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Mista color di rose e di ligustri,

[1] (*Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735. p. 175.*) *Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori.* —

[2] (*Ibid.*) *Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.*

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian zeigen.[1] Man mag daraus, dass er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schliessen, dass er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemissbilliget.[2] Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[3] Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiss, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüssten, lässet er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörigen Schranken geschlossen, *la fronte,*

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmersam machen will,

1 (*Ibid. p. 182.*) *Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.*

2 (*Ibid. p. 180.*) *Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse; che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo* (*come fanno i Miniatori*) *nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro.* Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur dass es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

3 (*Ibid. p. 182.*) *Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.*

möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruss die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als *pulcherrima Dido.* Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem.[1]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, »da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt:« so würde Virgil antworten, »es liegt nicht an mir, dass ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.«

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.[1] Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und lässt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, dass wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren

[1] *Aeneid. IV. v. 136.*
[2] *Od. XXVIII.* [*v. 33 sq.*] *XXIX* [*v. 27 sqq. u. 43 sq.*]

Täuschung er so sehr erhebet, dass das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, dass es nun eben den Mund zum reden eröffnen werde:

Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν·
Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, dass es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθών,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς
Διονυσίην δὲ νηδύν — —
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.

So weiss auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.[1] Was heisst aber dieses sonst, als bekennen, dass die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; dass die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermassen zur Dolmetscherin dienet?

[1] *Εἰκόνες §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.*

S. 228, Z. 1—3. »*Körperliche Schönheit — übersehen lassen.*« — Diese Definition von der Schönheit als der Einheit in der Mannichfaltigkeit ist sehr alt; bereits die aristotelische Philosophie hat etwas ähnliches. Aristoteles sagt nämlich *Poet. c. 7 §. 8:* »*ἐπεὶ τὸ*

καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου] γινομένη), οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας), οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον. (Hier übersetzt Susemihl, *Arist. Poetik, Leipz. 1865, S. 71, ζῷον* mit »*Gemälde*«; doch ist mir die gewöhnliche Auffassung des Wortes als »*lebendes Wesen*«, wie z. B. bei Müller, *Theorie d. K. II, 98.* Zimmermann (*Aesthetik I, 56,* wahrscheinlicher). Für Aristoteles ist also das Schöne nur da vorhanden, wo Zusammensetzung da ist, und zwischen den Theilen und dem Ganzen eine sichtbare Uebereinstimmung herrscht, weil die Schönheit verschwindet, sobald das Eine und Ganze nicht mehr zusammengefasst werden kann, was der Fall ist, wenn der Gegenstand zu gross oder zu klein ist. Aehnliches entwickelt er in den *Problemen 17, 9;* vgl. Müller *a. a. O. 101 fg.* — Auch der Kirchenvater Augustinus definirt die Schönheit als eine gewisse Uebereinstimmung und Aehnlichkeit der Glieder eines Ganzen (Mülller *a. a. O. 402 fg.* Zimmermann *a. a. O. 152*). Unter den Neueren sind es namentlich die Engländer, welche diese Definition aufgenommen haben, Hogarth, Hutcheson, vor allem Shaftesbury, von welchem Lessing wohl hier am meisten beeinflusst ist. (Zimmermann *S. 251. 277. 291*).

S. 228, Z. 8—25. »*Der Dichter — luxurirt haben.*« — Herder bekämpft dies im 20. Abschn. Die Dichter, meint er, welche uns Schönheit malten, gingen nicht darauf aus, mit ihrer Beschreibung hintennach vollständige Bilder zu hinterlassen; sie verlangten nicht, dass wir nachher die Theile, durch welche sie uns führten, sammelten, zusammensetzten; ihr Zweck sei nur Energie, sie wollten jeden einzelnen Theil als schön zeigen. Aber — selbst vorausgesetzt, dass ihnen das gelingt, dass wir aus ihren Beschreibungen jeden einzelnen Theil als schön erkennen — dasjenige, was Lessing von vornherein als Ausgangspunkt aller körperlichen Schönheit hinstellt, die Uebereinstimmung aller nebeneinander liegenden Theile, können sie dadurch doch nicht erreichen. Wie sehr Lessing mit seiner Forderung, der Dichter solle körperliche Schönheit als solche nicht des breiteren ausmalen, im Recht ist, beweist nicht nur Homer, sondern auch andere Dichter, Goethe und Schiller vor allen; unsere Romanschriftsteller freilich füllen noch Seiten mit der Schilderung ihrer Helden und Heldinnen.

S. 228, Z. 26. »*Constantinus Manasses*«, ein byzantinischer Gelehrter aus dem 12. Jahrh., Verfasser einer bis zum Jahr 1081 n. Chr. reichenden Chronik, *Σύνοψις ἱστορική*, in fast 7000 geschmacklosen Versen. Neue Ausgabe von J. Bekker, Bonn 1857.

S. 230, Z. 8. »*politische Verse*« heissen im Mittelalter solche, die nicht nach der Quantität der Silben, sondern nach der Betonung gemessen werden.

S. 231, Z. 33. »*Pandämonium*« heisst in Miltons verlorenem Paradies (*I. Gesang, Vers 748 ff.*) der Palast des Satan. Es heisst dort von diesem Sammelplatz der bösen Geister:

»*Eilend trat nun die Menge hinein, ganz Aug' und Bewundrung;*
Einige priesen das Werk, und Andre den Meister desselben.«

S. 232, Z. 5 fg. »*Dolce in seinem Gespräche von der Malerei.*« — Ludovico Dolce, geb. 1508, gest. 1566 in Venedig (seltsamer Weise lässt ihn Gosche, *Vorr. z. Laokoon S. VIII*, i. J. 1734 leben), ein gelehrter Buchhändler und Schriftsteller, verfasste ein Gespräch über die Malerei, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venedig 1557, wieder aufgelegt Florenz 1735 und Mailand 1863, deutsch neuerdings von Cajetan Cerri mit Noten von Eitelberger v. Edelberg, Wien 1871 (*Quellenschr. zur Kunstgesch. Bd. II*). Der zweite Titel der Schrift kommt daher, dass der berüchtigte Pietro Aretino (1492—1566) darin als Hauptunterredner auftritt; ihm sind auch die hier von Lessing citirten Worte in den Mund gelegt. Dolces Standpunkt charakterisiren besonders die Worte (S. 51 der Wiener Ausgabe): »*Wollen die Maler ohne grosse Mühe das vollendete Modell eines schönen Weibes finden, so brauchen sie nur die Strophen zu lesen, in welchen Ariost die Reize der Fee Alcina so wunderbar beschreibt; sie werden gleichzeitig erfahren, wie die guten Dichter auch gute Maler sind.*« Es entspricht diesem Standpunkt vollkommen, wenn er (S. 79) meint, Virgil habe seinen Laokoon so beschrieben, wie er ihn früher an der Statue der drei Bildhauer von Rhodus gesehen hätte, und hinzufügt, es sei eine gar oft wiederkehrende Thatsache, dass sich Maler ihre Erfindungen bei Poeten, und diese dafür die ihrigen bei Malern holten.

S. 233, Z. 18 — S. 234, Z. 6. »*Eine Stirn — sehen zu wollen.*« — Hiergegen bemerkt Herder *a. a. O.*: »*Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wen kostet es Anstrengung, sich eine Stirn in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal da sie der Dichter nennt.*« Das ist allerdings leicht, und wenn der Dichter wirklich weiter keine Absicht gehabt hat, so ist Herder im Recht. Allein es ist doch sehr die Frage, ob der Dichter, wenn er uns seine Heldin vom Kopf bis Fuss beschrieb, weiter nichts wollte, als dass der Hörer sich jeden einzelnen Theil als schön vorstelle, ob er nicht wirklich die Absicht gehabt hat, dass der Hörer sich die Heldin nun auch als Ganzes in seiner Phantasie vorstelle. Hatte er aber in der That nur das gewollt, was Herder ihm unterschiebt, hätte er nur die Theile für sich dem Leser zeigen wollen, dann würde er etwas sehr überflüssiges, ja thörichtes unternommen haben; denn was nützt es dem

Hörer, sich jetzt eine schöne Nase, dann einen schönen Hals, eine schöne Hand u. s. w. vorzustellen, wenn ihm das diese Einzelschönheiten verbindende Band fehlt; die Aufzählung muss ihn nur ermüden. »*Jeder,*« sagt Vischer (*Aesthetik III, 1202*), »*kann an sich die Erfahrung machen, dass Walther Scotts und seiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Absicht bewirken, dass man nämlich nichts hat, nichts sieht.*«

S. 234, Z. 16—18. »*Wollte man — reich gemalt.*« — Dies sagte Zeuxis zu einem seiner Schüler, der eine Helena mit viel Goldschmuck, die desshalb πολύχρυσος genannt wurde, gemalt hatte. Vgl. Clem. Alex. *Protrept. II, 12.*

S. 234, Z. 23 — S. 235, Z. 25. »*Ich darf hier — Βάθυλλον.*« — Auf diese Lieder Anakreons scheint Lessing durch Mendelssohn aufmerksam gemacht worden zu sein, der im Urentwurf zu dieser Stelle bemerkt (*No. 1, V. S. 202*): »*Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen, so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei.*« Letztere Stelle steht *Pyth. I, 6 sqq.*, doch ist das keine todte Beschreibung; »*der Adler,*« heisst es, »*sitzt im Schlummer und sein Rücken hebt sich wallend auf*« — da haben wir Leben, Bewegung. Dass die Lieder Anakreons keine Ausnahmen, sondern Beweise für seine Regel sind, hat Lessing selbst dargelegt. Ueberhaupt darf man nicht vergessen, dass Lessing ja nicht von vornherein dem Dichter verbietet, Schönheit zu schildern, er verbietet ihm nur, sie an und für sich rein als solche, in Ruhe, zu schildern; vgl. den folgenden Abschn.

S. 235, Z. 26—28. »*So weiss auch — alter Künstler.*« — Panthea, eine schöne Smyrnaerin, war die Geliebte des Kaisers Lucius Verus. Lucian verweist nicht nur, um ihre Schönheit anschaulich zu machen, auf die berühmtesten Bildsäulen, sondern er zieht auch die grossen Maler hinzu, um das Colorit der Panthea zu versinnlichen.

Anmerkungen. S. 228 Anm., Z. 5. »*Mezeriac*«, 1581—1638, gab einen Commentar zu Ovids Episteln, Bourg-en-Bresse 1621, neu aufgelegt von Sallengre, La Haye 1716.

S. 228 Anm., Z. 7 ff. Die Conjectur zum Dares Phrygius, »*moram*« für »*notam*« muss doch wohl wegen des absonderlichen Gebrauches von *mora* zurückgewiesen werden; denn der blosse Begriff des Zwischenraumes, ohne den des Hindernisses, liegt in dem Worte doch nicht. Die auf den Namen des Dares, troischen Priesters des Hephaestos, gehende Erzählung vom Untergange Trojas, angeblich von Cornelius Nepos aus dem Griechischen übersetzt, ist ein

spätes Machwerk, jedenfalls aus christlicher Zeit. Georgios Kedrenos ist wie Konstantinos Manasses Verfasser einer *Σύνοψις ἱστορική* vom Beginn der Welt bis 1057, in Prosa; er lebte in der ersten Hälfte des 12. Jahrh.

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fusstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschliesst man ihr darum auch jeden Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muss?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, dass Helena weisse Arme[1] und schönes Haar[2] gehabt; eben der Dichter weiss dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:[3]

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιούς
Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns,

1 *Iliad. Γ. v. 121.*
2 *Ibid. v. 319* [*vielm. 329*].
3 *Ibid. v. 156—158.*

Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habet die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als hässlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget [*Amor. I, 5, 19 sqq.*]:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam iuvenile [*l. iuvenale*] *femur!*

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu geniesen, den er genoss.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, dass sie schwarz und feurig sind, sondern daher, dass sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; dass Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschiesst. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen

verschliessen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine Weisse und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Duo pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, dass lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stangen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben [*Od. 28, 26*].

Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,
Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ
Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken lass alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Ründung, das schönste Grübchen, *Amoris digitulo impressum* (denn das ἔσω scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, dass der Dichter,

auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

S. 239, Z. 9—26. »*Eben der Homer — erkennen.*« — Diese Praxis des Homer lässt sich noch in vielen andern Beispielen verfolgen. Wie er die Schönheit der Helena durch den einen Zug, dass die Greise von ihr hingerissen sind, veranschaulicht, so die der Penelope durch das Liebesverlangen der Freier, die des Odysseus durch den so schnell entstandenen Wunsch der Nausikaa, einen solchen Helden zum Gemahl zu bekommen, wie umgekehrt die der Nausikaa dadurch, dass Odysseus sie einer Göttin vergleicht. So lässt auch Goethe die Schönheit der Dorothea uns durch die Wirkung erkennen, die sie auf den Pfarrer und auf Hermanns Aeltern macht. Lessing selbst führt *Frgt. 11*[c], *I, S. 293* an, dass auch Milton die Schönheit der Form nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihrer Wirkung geschildert habe, indem er die Schönheit der Eva aus der Wirkung erkennen lasse, welche sie auf den Satan macht (*Verl. Parad. IX, 455 ff.*).

S. 240, Z. 9. »*Lesbia*«, vielmehr Corinna, denn Lesbia hiess die Geliebte des Catull.

S. 240, Z. 18 — S. 241, S. 16. »*Ein anderer Weg — durchflochten hat.*« — Wenn auch Lessing, wie Guhrauer (*II, 1, 47*) aufmerksam macht, den Begriff der Schönheit in Bewegung von Home entnommen hat, welcher die Anmuth als »*Würde, die mit einer artigen Bewegung verbunden ist,*« definirt, (so sagte auch Webb, *Untersuch. d. Schönen in der Malerei*, a. d. Engl. übers., Zürich 1766, S. 57: »*Grazie erheischt immer Bewegung*«), so konnte doch Vischer (*Aesth. I, 184*) mit vollem Rechte Lessing als den Vater dieses Begriffes bezeichnen, da er durch ihn erst entwickelt und in die Aesthetik eingeführt worden ist. Verwandt damit ist der Begriff der Anmuth, wie ihn Schiller in seinem Aufsatz »*über Anmuth und Würde*« (*Werke XI, 313*) entwickelt hat. »*Anmuth ist eine bewegliche Schönheit,*« sagt Schiller (*S. 314 fg.*), »*eine Schönheit nämlich, die an ihrem Subjecte zufällig entstehen und eben so zufällig aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjecte selbst nothwendig gegeben ist.*« Schiller unterscheidet dann weiterhin zwischen Schönheit des Baues, architektonischer Schönheit, d. h. der bloss durch Naturkräfte ausgeführten und nur durch Naturkräfte bestimmten Schönheit, und der Anmuth, d. h. der Schönheit der Gestalt unter dem Einfluss der Freiheit (*S. 319 u. 329*). »*Anmuth kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüth kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren. Dies hindert aber nicht, dass nicht auch feste und ruhende Züge Anmuth zeigen können. Diese festen Züge waren ursprüng-*

lich nichts als Bewegungen, die endlich bei oftmaliger Erneuerung habituell wurden und bleibende Spuren aufdrückten.« Eine ganz abweichende Auffassung von der Anmuth giebt Goethe in seinem Aufsatz *»über Laokoon«* (*Werke* XXX, *367 fg.*).

Das von Lessing den Dichtern empfohlene Verfahren bekämpft Herder. Nicht als ob er es überhaupt verwerflich fände; er sagt, es müssten in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheiten geschildert werden, und man müsse zugeben, dass manche Theile dieser körperlichen Schönheit dann in Reiz, in Bewegung geschildert werden könnten. Aber wie wolle man Nase, Hals, Zähne, Arme u. s. w. in ihrer Wirkung schildern, oder in Reiz, in schöner Bewegung? Der Dichter müsse dann also solche Theile auslassen, die er nicht in ihrer Wirkung oder in Bewegung zeigen könnte. Allein das ist entschieden falsch. Lessing führt selbst aus, wie Ariost in seiner Schilderung der Alcina Augen und Busen derselben in Reiz oder Bewegung schildert; warum soll dies nicht auch bei andern Theilen des Körpers möglich sein? Der Hals kann geschildert werden in seiner graciösen Wendung, die Zähne, wie sie sich bei einem lieblichen Lächeln zeigen, die Arme bei irgend welchen Bewegungen, und selbst die Nase etwa bei einer Aeusserung des Hohnes oder sonst einer Empfindung, bei welcher auch die Nase nicht unbetheiligt zu bleiben pflegt (man denke an den Apoll von Belvedere, bei dem Winckelmann den Unmuth in den geblähten Nüstern seiner Nase zu sehen meint).. Ausser der oben angeführten Stelle in Vischer's Aesthetik vgl. man, was Jean Paul darüber sagt (*Vorschule der Aesthetik* §. *79*, *Werke XVIII*, *285*): *»Ihr malet den Hals, wenn ihr ihm ein Halsband anlegt oder abnehmt. Kleidet in der Poesie eine Schönheit vor den Lesern, z. B. wie Goethe Dorothea an: so habt ihr sie gezeigt; dasselbe gilt noch mehr, wenn ihr sie entkleidet.«* Jean Paul empfiehlt dem Dichter noch andere Mittel zur Darstellung der Schönheit: die Aufhebung, d. h. die Gestalt zuerst verhüllt zu zeigen, um die Phantasie zu reizen, sich dieselbe vorzustellen; dann den Contrast, sei es in Farben oder Verhältnissen, und endlich die innere Bewegung: *»Um dem Geiste eine schöne Gestalt zu zeigen: zeigt ihm nur einen der sie sieht; aber um wieder sein Sehen zu zeigen, müsst ihr irgend einen Körpertheil, und wär' es ein blaues Auge, ja ein weisses grosses Augenlied, mitbringen, dann ist alles gethan.«* Es ist das im Grunde dasselbe, was Lessing mit dem Schönen in seiner Wirkung meint. Damit erledigt sich auch ein anderer Einwand Herders: er verstehe nicht, wie eine weissarmige Juno, eine schönknieige Briseis, blauäugige Pallas, breitschulteriger Ajax oder schönhaarige Helena Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung hätten. Diese Epitheta sollen ja auch gar nicht Reiz, Bewegung oder Handlung haben, sie sollen nur im Hörer ein Bild hervorrufen, welches er sich dann durch später hinzutretende Züge vervollständigen kann.

S. 240, Z. 21—23. *»Der Maler — zur Grimasse.«* — Wenn Lessing hier dem Maler (d. h. der bildenden Kunst überhaupt) die Möglichkeit, Schönheit in Bewegung darzustellen abspricht, so ist das eine Consequenz seines im 3. Abschn. dargelegten Standpunktes, dass der Künstler nichts ausdrücken dürfe, was sich nicht anders als transitorisch denken lasse, weil alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechneten, dass sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, — weil solche Erscheinungen durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen erhielten, dass mit jedem wiederholten Anblick der Eindruck schwächer werde und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekle oder graue; er führt da als Beispiel den lachenden Lamettrie an (vgl. S. 40). Das drückt er hier noch stärker aus, indem er sagt, der Reiz werde zur Grimasse. Im Urentwurf fügt er diesen Worten noch eine nähere Ausführung bei, indem er sagt (*X, No. 1; V, S. 204*): *»Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstössiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?«* — Hierzu bemerkt Mendelssohn: *»Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, dass heisst freundlich sein, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus malten, wie sie aus dem Meer kommt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr die Regel vorgeschrieben zu haben: eine Person allein und in Ruhe muss einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitude haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln, wenn sie aber ihren Amor liebkost oder die Bildsäule des Pygmalion belebt, so lächelt sie wirklich.«* Was die Venus anlangt, so ist Mendelssohn im Unrecht; wenn die Aphrodite φιλομειδής genannt wird, so heisst das allerdings zunächst: *»das Lächeln liebend,«* dann aber doch auch im weitern Sinne *»gern lächelnd«*. So heisst es im Hymn. Homer. in Ven. *49: ἡδὺ γελοιήσασα, φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη;* und so spricht auch Horaz von der *»Erycina ridens«, Carm. I, 2, 33.* Aber in der Sache selbst hat Mendelssohn entschieden Recht, wie ich auch oben angedeutet habe, dass Lessing im Ausschliessen jedes Transitorischen in der Kunst etwas zu weit geht.

S. 241, Z. 28. *»Amoris digitulo impressum«;* — wohl eine Reminiscenz an eine Stelle des Varro bei Non, *p. 135, 20 (cf. Varr. Sat. Menipp. ed. Riese p. 184, 8): »Caculla in mento impressa Amoris digitulo.«*

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloss in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, dass es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.[1]

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: »Helena mit einem weissen Schleier bedeckt, »erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren »Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner »königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muss sich be»sonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit »in den gierigen Blicken und in allen den Aeusserungen einer »staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten »Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den »Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in »den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt ver»lieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich »das andere.«

Man denke sich dieses Gemälde von dem grössten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zei-

[1] *Val. Maximus lib. III. cap.* 7 [*ext. 3*]. *Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12 περὶ λόγων ἐξετάσεως.* [*de prisc. script. cens. 1. Vol. V., p. 417 Reiske*].

gen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schliessen soll? *Turpe senilis amor*; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu [*Il. III, 159*]:

Ἀλλὰ καὶ ὧς, τοιή περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Ohne diesen Entschluss wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich [*ibid. 141*]:

Αὐτίκα δ' ἀργεννῆσι καλυψαμένη ὀθόνησιν
Ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο — —

aber, um über die Strassen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, dass sie die Alten sahen; ihr Bekenntniss durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äusserst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weissen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriss unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, dass ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloss als ein

Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: *Hélène couverte d'un voile blanc*), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, dass sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen! Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die hässlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äussert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleissiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[1] Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleissig genutzt zu haben: diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Ausser der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, dass die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.[2] Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloss weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuch-

[1] *Fabricii Biblioth. Græc. Lib. II. cap. 6. p. 345.*

[2] Plinius sagt von dem Apelles (*Libr. XXXV. sect. 36* [*§. 96*] *p. 698. Edit. Hard.*): *Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.* Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorraget, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der Poesie. Das *sacrificantium* nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (*Odyss. Z. v. 102—106*):

tungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα,
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον, ἢ Ἐρύμανθον,
Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισιν·
Τῇ δέ θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς Αἰγιόχοιο,
Ἀγρονόμοι παίζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht *sacrificantium*, er wird *venantium*, oder etwas ähnliches geschrieben haben, vielleicht *sylvis vagantium*, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem *παίζουσι* beim Homer würde *saltantium* am nächsten kommen, und auch Virgil lässt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (*Aeneid. I. v. 497. 498* [*vielm. 498. 499.*]:

Qualis in Eurotæ ripis, aut per iuga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (*Polymetis Dial. VIII. p. 102.*) *This Diana*, sagt er, *both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion.* In einer Anmerkung fügt er hinzu: *The expression of παίζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods.* Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort *sacrificare*: *It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind.* Er vergisst, dass bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: *exercet Diana choros.* Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mussten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (*Od. IV. lib. I*) [*v. 5 sqq.*]:

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als dass sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, dass die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, dass die Zeilen:[1]

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ᾽ ὄφρυσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο· μέγαν δ᾽ ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und dass ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, *propemodum ex ipso cœlo petitum*, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heisst, als dass die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr specielles angeben lässt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, dass er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, *quanta pars animi*[2] sich in ihnen zeige. Vielleicht, dass sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiss zu wenden bewegte, um das einigermassen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiss, dass die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron

[1] *Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap.* 7 [*ext. 4*].

[2] *Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.* [Lessing bezieht sich hier auf Plin. *XI, 51, 138: in adsensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia, et in iis pars animi.*]

war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,[1] und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat.[2] Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.[3] »Dieser Apollo«, sagt »er, und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu »Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Ver»wunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen, und »zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, »welcher etwas mehr als menschliches zeiget, welches sie ge»meiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese »Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, »wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch »einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, »welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese »Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt wor»den, besonders dass die Füsse und Schenkel, in Ansehung der »obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, »einer der grössten italienischen Maler, scheinet eben dieser Mei»nung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem »berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem »Apollo, wie er den Tonkünster Pasquilini krönt, das völlige »Verhältniss des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirk»lich eine Copie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich »an sehr grossen Werken oft sehen, dass ein geringerer Theil »aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der »Fall nicht sein, denn an einer schönen Bildsäule ist ein rich»tiges Verhältniss eine von ihren wesentlichen Schönheiten. »Daher ist zu schliessen, dass diese Glieder mit Fleiss müssen »sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können

[1] *Idem lib. XXXIV. sect. 19* [§. 58] *p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.*

[2] *Ibid.* [§. 59]*: Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.*

[3] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

»vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur »durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde ur»theilen, dass das, was man bisher für unbeschreiblich vortreff»lich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem herge»rühret hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu sein »geschienen.« — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, dass es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloss aus diesem Zusatze von Grösse in den Abmessungen der Füsse und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so lässt er ihn sagen:[1]

Στάντων μὲν, Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
Ἄμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

»Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den beiden Schul»tern hoch hervor; wann aber beide sassen, war Ulysses der an»sehnlichere.« Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniss leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füssen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Grösse in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[1] *Iliad. Γ. v. 210. 211.*

S. 245, Z. 1—15. »*Zeuxis malte — Crotona malte.*« — Dass Zeuxis zu seiner Figur der unbekleideten Helena jene homerischen Verse dazu geschrieben, berichtet auch Aristides *π. τ. παραφθέγματος II. p. 321* (*Dind*). Das Bild war nach den gewöhnlichen Nachrichten im Tempel der lakinischen Hera zu Kroton (oder Crotona in Bruttium; nicht zu verwechseln mit Cortona in Etrurien, das bei den Römern auch gewöhnlich Crotona heisst) aufgestellt; nach Plin. *XXXV, 64* jedoch in Agrigent.

S. 245, Z. 16—S. 247, Z. 17. *Man vergleiche — Poesie vorhalten.* — Es ist interessant, dass uns von einem antiken Basrelief, welches diese Scene der Ilias: Helena und die Greise auf dem skaeischen Thor, darstellt, noch ein Fragment mit den Köpfen der Greise (in der Münchner Glyptothek, doch kann ich es in der Brunn'schen Beschreibung nicht finden) erhalten ist. Publicirt ist es von Winckelmann, *Monum. ined. 162;* mit der richtigen Deutung neu herausgegeben von Thiersch in den *Jahresb. d. Bayr. Akad. d. Wissensch. 1828—31, S. 60 ff.* Dargestellt sind drei bärtige Köpfe, bei denen

der Künstler den verschiedenen Ausdruck der Neugierde und Bewunderung vortrefflich wiedergegeben hat. Welcker hat vermuthet (zu Inghirami, *Gal. Omerica S. 605—608*), dass die von Christodor v. 246—254 erwähnten Statuen des Panthoos, Thymoites, Klytios und Lampos Theile einer grösseren Gruppe sind, welche ebendieselbe Scene darstellte, und er macht darauf aufmerksam, dass das, was Christodor über den verschiedenen Ausdruck von Zorn und Trauer sagt, der in diesen Köpfen lag, von dem verschieden modificirten Ausdruck der Trauer zu verstehen ist, mit dem die Greise die Helena betrachteten. (Vgl. Overbeck, *Bildw. z. theb. u. troischen Heldenkr. S. 391 fg.*) Zur Vergleichung betrachte man dieselbe Scene in der keck hingeworfnen Skizze von Carstens. Von der Gier, welche Caylus darzustellen räth, ist auch hier nichts zu sehen; dafür hat die Scene einen mehr humoristischen Anflug bekommen, die Greise, meist langbärtige Kahlköpfe, sehen mit einem gewissen schlauen, verschmitzten Lächeln auf die Helena hin; einige darunter können freilich selbst der strahlenden Schönheit gegenüber ihren mürrischen Ernst nicht ablegen.

S. 247, Z. 18 — S. 249, Z. 5. »*Homer ward — harmoniren.*« — Die Bemerkung Lessing's, dass man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt finde, welche die alten Künstler aus dem Homer gezogen hätten, gab Veranlassung, dass Klotz in seinem Buche über die geschnittenen Steine ihm dies bestritt. »*Die homerischen Gedichte,*« sagte Klotz, »*waren ja gleichsam das Lehrbuch der alten Künstler, und sie borgten ihm ihre Gegenstände am liebsten ab.*« Als Belege nennt er »*das grosse homerische Gemälde des Polygnotus,*« drei philostratische Gemälde u. a. Lessing begegnet diesem Vorwurf im ersten seiner »*Briefe antiquarischen Inhalts.*« Er weist Klotz nach, dass derselbe seine Beispiele grösstentheils im Laokoon selbst angeführt finden könne, und dass Fabricius, auf den er die Leser hier verwiesen, deren noch weit mehr habe. Was seine eigentliche Meinung gewesen, die Klotz wie gewöhnlich nicht verstanden, entwickelt er dann des näheren dahin: »*Ich habe damit gemeint und meine es noch, dass, so sehr die alten Artisten den Homer auch genutzt, sie ihn doch nicht auf die Weise genutzt haben, wie Caylus will, dass ihn unsere Artisten nutzen sollen. Caylus will, sie sollen nicht allein Handlungen aus dem Homer malen, sondern sie sollen sie auch vollkommen so malen, wie sie ihnen Homer vormalt; sie sollen nicht sowohl eben die Gegenstände malen, welche Homer malt, als vielmehr das Gemälde selbst nachmalen, welches Homer von diesen Gegenständen macht: mit Beibehaltung der Ordonanz des Dichters, mit Beibehaltung aller von ihm angezeigten Localumstände u. s. w. Das, sage ich, scheinen die alten Artisten nicht gethan zu haben, so viel oder so wenig homerische Gegenstände sie auch sonst mögen gemalt haben. Ihre Gemälde waren homerische Gemälde, weil sie den Stoff dazu aus dem Homer entlehnten, den die nach den Bedürfnissen ihrer eignen Kunst,*

nicht nach dem Beispiel einer fremden, behandelten; aber es waren keine Gemälde zum Homer. Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemälde zum Homer, als homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homers und so angegeben, wie sie Homer selbst würde angeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte.« Wie richtig diese Lessing'sche Ansicht ist, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man mit dem Homer in der Hand eine Sammlung antiker Denkmäler, wie Inghiramis' »*Galeria Omerica*« oder Overbecks »*Bildwerke zum troischen Heldenkreis*« durchsieht. Wir finden da homerische Stoffe in Menge, aber in freier Weise behandelt, nur selten können diese antiken Darstellungen als wirkliche Illustrationen zum Homer gelten. Lessing war daher vollständig berechtigt, im 2. der antiquarischen Briefe zu schreiben: »*Ich dünke mich über den Gebrauch, den die alten Artisten von dem Homer machten, verständigere Dinge gesagt zu haben, als irgend ein Schriftsteller über diese Materie. Ich habe mich nicht mit den schwanken, nichts lehrenden Ausdrücken von Erhitzung der Einbildungskraft, von Begeisterung begnügt: ich habe in Beispielen gezeigt, was für malerische Bemerkungen die alten Artisten schon in dem Homer gemacht haben, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen* (bezieht sich auf S. 249, Z. 6 ff). *Ich habe mich nicht begnügt, sie blos darum zu loben, dass sie ihre Vorwürfe aus ihnen entlehnten — welcher Stümper kann das nicht? — ich habe an Beispielen gewiesen, wie sie es anfingen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern und mit ihm zu dem nämlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz verschiedenen Wege zu gelangen; auf einem Wege, von dem sich Caylus nichts träumen lassen.«* Dies von Lessing mit der Nothwehr entschuldigte Selbstlob ist ein vollkommen gerechtfertigtes.

S. 249, Z. 6 — S. 250, Z. 5. »*Da übrigens — des Phidias.*« — Die Anekdote, dass Phidias auf die Frage, nach welchem Muster er seinen Zeus gebildet, mit jenen Versen der Ilias geantwortet habe, findet sich ausser bei dem von Lessing citirten Valerius Maximus auch bei Strab. *VIII p. 354.* Dio Chrysost. *XII, 25 p. 383 R.* Macrob. *V, 13.* Es ist mehrfach bezweifelt worden, ob Phidias wirklich diese Aeusserung gethan habe. Ich kann dieselbe durchaus nicht unwahrscheinlich finden und halte daher diese so vielfach berichtete Erzählung für authentischer, als die Künstleranekdoten der gewöhnlichen Art. Wie man nun aber das Verhältniss des olympischen Zeus zu jenen Homerversen sich zu denken habe, ist streitig. Lessing's hier entwickelte Ansicht, dass Phidias nicht bloss im allgemeinen seine Phantasie dadurch befruchtet habe, sondern dass ihm vornehmlich die Bedeutung der Augenbrauen und des Haares durch diese Verse aufgegangen sei, ist nicht neu; schon Strabo (oder der Interpolator jener nicht unverdächtigen Stelle) spricht es ausdrücklich aus, dass bei Homer in Augenbrauen und Haupthaar

die Bedeutung liege, da Zeus durch diese den Olymp erschüttere, Hera aber erst durch die Bewegung ihres ganzen Körpers (nach *Il. VIII, 199*); und Macrobius lässt sogar den Phidias selbst sagen, dass er aus Brauen und Haar das ganze Antlitz des Zeus sich construirt habe, »*de superciliis et crinibus totum se Jovis vultum collegisse.*« Auf denselben Standpunkt haben sich auch die meisten Neueren gestellt; so O. Müller, *de Phid. vit. II, 11;* Völkel, *Tempel u. Stat. d. Jup. zu Olympia S. 129.* Eingehend legt Brunn, *Gesch. d. gr. Künstl. I, 200 ff.* dies dar, indem er auf die Büste von Otricoli verweist, bei der allerdings die Theile, welche das Auge beschatten, besonders hervorgehoben sind, und das Haar, das an der Stirn emporsteigt und dann in gewaltigen Massen wieder herabwallt, eine bedeutende Rolle spielt. Brunn nimmt an, Phidias habe mit diesen Grundformen, welche ihm die homerischen Verse an die Hand gegeben, (wobei man allerdings fragen kann, ob Brauen und Haar wohl »*Grundformen*« eines Typus sein können), alle übrigen Theile in Harmonie gesetzt, und zwar habe er sie so gebildet, wie sie nach den antomisch-physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus sich in ihrem Verhältniss zu den gegebenen Formen stellen mussten. Brunn erklärt, der Nachweis, dass diese Construction des ganzen Typus aus Haar und Brauen wirklich der Fall sei, würde zu weit führen; ich gestehe, mir ihn überhaupt nicht vorstellen zu können. Man führt zwar auf Phidias jenes ἐξ ὄνυχος τὸν λέοντα, »*ex ungue leonem*« (Lucian. *Hermot. 24*); aber die Klaue ist doch ein wirklich integrirender Bestandtheil des Körpers beim Löwen und hat ein ganz anderes Verhältniss zum Ganzen, als Brauen und Haar beim Menschen. Indessen mag man auch jenes Construiren des Zeustypus aus diesen gegebenen Formen anzweifeln, das wenigstens musste bestehen bleiben, dass Phidias das Hauptgewicht bei seinem Zeus in Haar und Brauen gelegt habe, — so lange die Büste von Otricoli für den dem Zeusideal des Phidias am nächsten stehenden Typus galt. Aber ein anderes Ansehen gewinnt diese Frage dann doch, seitdem die elische Münze mit dem Kopf des Zeus gefunden worden ist (zuerst publicirt von Friedländer in den *Berl. Bl. für Münz-, Siegel- u. Wappenk. Bd. III, Taf. 30, No. 2*; bei Overbeck, *Ber. d. Sächs. G. d. W. f. 1866, Taf. 1, No. 1. Gesch. d. gr. Plastik I², Fig. 48, S. 230. Kunstmythol. II, Münztafel No. 1, No. 34;* stilgetreuer scheint die Friedländer'sche, auch in den *Monatsber. der Berl. Acad. d. Wissensch. f. 1874. S. 500, No. III* gegebene Abbildung zu sein). Der Nachweis, dass wir in diesem Münztypus den Kopf des phidiasischen Zeus dargestellt zu sehen haben, ist von Overbeck in den *Ber. d. S. G. d. W. a. a, O.* geführt worden und für unwiderleglich zu erachten. Widersprochen zwar hat Kinkel, *Gypsabg. in Zürich, Zürich 1871, S. 48,* indem er sich vornehmlich auf die späte Zeit dieser Münze — sie rührt aus der Regierung Ha-

drians her — und auf elische Münzen des 4. Jahrh. v. Chr. berief, welche deutlich den Otricoli-Typus zeigten. Dass diese Ansicht eine irrige ist, zeigt Friedländer, *Monatsber. der Berl. Ac. d. Wissenschaft. 1874, S. 498 ff.*, wo zwei elische Silbermünzen noch aus der Zeit vor 400 v. Chr. abgebildet sind, mit Zeusköpfen, welche eine unverkennbare Aehnlichkeit mit denen der Götter des Parthenonfrieses, mit dem des Zeus und dem besser erhaltenen des Poseidon, zeigen. Ausserdem zeigt die florentiner Münze mit der Figur des sitzenden Zeus, (bei Overbeck, *Plastik. Fig. 48*[a]. *Kunstmythol. a. a. O. Münztafel II, 4.* Friedländer, *a.a. O. No. 4 u. s. w.*), zu der eine Berliner Münze (Friedländer, *No. 5*) das Gegenstück bildet, da Zeus hier ganz ebenso, aber von der rechten Seite gesehen, dargestellt ist, deutlich die Uebereinstimmung der Köpfe. Und wenn Kinkel sagt, er sei nicht sicher, dass in Hadrians Zeit der Zeus des Phidias noch den ursprünglichen Bart und das ursprüngliche Haar von Gold trug, so ist das ganz unbegründet; jede derartige Veränderung dieser berühmteten aller antiken Statuen wäre uns sicher bezeugt. Wir dürfen also nicht daran zweifeln, dass die hadrianische Kupfermünze uns den Kopf des phidiasischen Zeus am treuesten wiedergiebt (vgl. auch v. Sallet, *Zeitschr. für Numism. II, 129*). Bei diesem ist Kopf, Bart und Haupthaar sehr schlicht und einfach behandelt, und auch die Protuberanzen an der Stirn, welche den gewaltigen Eindruck der Otricoli-Maske so verstärken, finden sich hier nicht. Was uns hingegen vor allen Dingen bewegen muss, diesen Kopf gegenüber der Otricoli-Büste als phidiasisch anzuerkennen, ist, dass dieser Münzkopf trotz seiner hohen Schönheit und Formvollendung doch der Kunst vor Phidias nicht so fern steht, wie jene Büste; es ist von den Werken der archaischen Kunst bis zu diesem Kopfe keine nicht zu überbrückende Kluft. Hier hat auch der Kranz seinen Platz, welchen wir an der Otricoli-Büste mit ihrem mähnenartig aufgebauschten Haar nirgends anbringen können, während wir doch wissen, dass der Zeus des Phidias bekränzt war. (Ueber die Bedeutung, welche der Münzkopf sowohl im Zusammenhang mit der Kunst vor Phidias wie als selbständige Neuschöpfung hat, vgl. Overbeck *a. a. O. und Kunstmythologie II, 42*). Wie steht es nun aber, wenn wir demnach die Otricoli-Büste als Replik eines späteren Zeus-Ideals bei Seite lassen, mit der Bedeutung der homerischen Verse? Overbeck bleibt sich da, wie Petersen, *die Kunst des Phidias, S. 386* bemerkt, nicht gleich in seiner Auffassung. In seiner ersten Abhandlung (*Ber. d. S. G. d. W. S. 181*) findet er im Münzkopf die Formen der Büste im wesentlichen wieder; da aber, wie er meint, die grössere Büste die Formen besser darstelle, als der kleine Münzkopf, so schliesst er, wir müssten uns in dieser Beziehung an jene halten, während wir bei Haar und Bart, wo die Münze so gänzlich abweicht, dieser folgen müssten. Hiergegen erhebt Petersen *a. a. O.* mit

Recht Einspruch, indem er darauf anfmerksam macht, dass es an und für sich schon wenig Wahrscheinlichkeit habe, dass der Verfertiger der Büste mit den Kopfformen des Originals ein so stilverschiedenes Haar verbunden hätte; und dass ausserdem die Verschiedenheit der Formen in Büste und Münze so gross ist, dass man sie durchaus nicht vergleichen kann. Overbeck drückt sich auch in der *Kunstmythologie a. a. O.* etwas vorsichtiger aus: »*für das Haar des Zeus,*« sagt er, »*kann freilich nach unserer neugewonnenen Einsicht nicht mehr gelten, was von der Lockenmähne des gewöhnlichen Zeustypus gilt; was aber in jener Darstellung in Betreff der Stirn und Brauen wahres liegt, das gilt von dem Zeuskopf unseres massgebenden Münzbildes in wenigstens eben so hohen Grade, wie von irgend einem der auf uns gekommenen Darstellungen des Gottes.*« Dagegen bemerkt Petersen, dass das Profil der Stirn und die Linie der Brauen an der Münze die fein geschwungene, aber durchaus einheitliche und ungebrochne Linie zeigen, wie die Werke der besten Zeit, während an der Büste wie an mehreren andern Münztypen, die flachere Oberstirn durch eine tiefe Querfurche von der stark gewölbten Unterstirn scharf geschieden ist, und dass überhaupt, auch bei den Brauen, in dem Münzbilde sich sanfte Uebergänge, in der Büste und den ihr verwandten Münzen aber mehr markirte Formen finden. Ist demnach die Ansicht richtig, dass die elische Münze nur den Typus des phidiasischen Zeus wiedergiebt, dann können wir nicht die Ansicht festhalten, dass Phidias aus jenen Homerversen vor allen Dingen die Darstellung von Stirn und Haar und deren besondere Betonung für seinen Zeus entnommen habe. Wir müssen uns dann darauf beschränken zu sagen, dass Phidias, wenn er jene Verse als diejenigen bezeichnete, denen er sein Zeusideal verdanke, damit den in diesen Versen ausgesprochenen Character unerschütterlicher, ruhiger Grösse bezeichnen wollte. (Vgl. Petersen, *S. 385*). Der Herrscher der Götter und Menschen winkt der Thetis kaum bemerklich Gewährung; nur ein Augenzwinkern deutet sie an, nur wenig wallen von der Bewegung die Locken: so sitzt er in erhabener Ruhe da, aber schon jener leise Hauch einer Bewegung genügte, um den Himmel zu erschüttern. Dieser Ausdruck gewaltiger Ruhe war es, den Phidias bei Homer fand. Daneben aber dürfen wir es keineswegs ganz in Abrede stellen, dass Phidias sich auch für die specielle Bildung seines Zeus, d. h. für die Bildung der Haare, eine Vorstellung aus dem Homer gebildet hat. Freilich müssen wir uns dabei freimachen von der Erinnerung an die Löwenmähne des Otricoli-Kopfes; aber auch wenn wir den sanften Fluss der Haarlocken auf der Münze betrachten und sie vergleichen mit der schematischen Regelmässigkeit, welche selbst Werke des reifen Archaismus noch zeigen, welche vermuthlich auch bei den myronischen Werken noch zu finden war, so werden wir finden, dass Phidias darin einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, dass er

gegenüber seinen Vorgängern, welche das Haar rein decorativ, wie einen Theil der Kleidung etwa oder wie Ornament behandelten, Leben in das Haar gebracht hat; — und das ist im Grunde genommen doch das, was die homerischen Verse besagen, indem sie auch das Haar an der Willensäusserung des Gottes Antheil nehmen lassen. Lessing führt hier selbst an, dass Myron die Haare noch mit der schematischen Regelmässigkeit bildete, wie wir sie an hieratischen Werken sehen; und wenn von Pythagoras von Rhegium an derselben Stelle des Plinius gerühmt wird, dass er auf das Haar mehr Sorgfalt verwandte, so dürfen wir zwar annehmen, dass er sich, entsprechend seinen Streben, auch der Körperoberfläche Naturwahrheit zu geben, von der Unnatur der Vorgänger emancipirt und das Haar in der That als solches, nicht so drathgeflechtartig, wie in der streng archaischen Kunst, gebildet habe; aber einen freieren Fluss wird erst Phidias hineingebracht haben.

S. 250, Z. 6 — S. 251, Z. 21. »*Ich will noch*« — bis zu Ende des Absch. — Die Hogarth'sche Bemerkung betreffs der zu langen Beine des vaticanischen Apollo, hat allerdings ihre Richtigkeit. Feuerbach (*der vatic. Apollo, 2 Aufl. S. 122*) bemerkt, dass diese langen Füsse fast zum Sprichwort geworden wären, im Allgemeinen aber nicht gerade zum Nachtheil der Statue. Denn die Bemerkung eines Aesthetikers (Leuchs, *von der Schönheit d. menschl. Körpers. Nürnberg 1782*) dass ein solches Verhältniss sich eher für einen Läufer eigne, steht ganz vereinzelt gegenüber der gewöhnlichen Auffassung, dass der Gott dadurch besonders erhaben erscheinen sollte. So sagt Heinse im Ardinghello: »*Sein kurzer, schlank und zart geformter Oberleib zu den langen Beinen macht ihn zu einer ganz besondern Art von Wesen und giebt ihm Uebermenschliches.*« Das ist jedenfalls der Grund, weshalb der Künstler die Proportionen in dieser Weise verändert hat; der Gott sollte, ohne durch zu grosse Colossalität die Zartheit der Formen, wie sie einem Apollo zukommt, einzubüssen, doch durch seine Grösse dem Beschauer von vornherein einen imposanten Eindruck machen. Andere haben perspectivische Gründe darin gesucht, indem sie annahmen, die Statue sei ursprünglich sehr hoch aufgestellt gewesen und bei der Aufstellung wäre jenes Uebermass durch die Verkürzung verschwunden. Allein Feuerbach (*S. 125*) bemerkt mit Recht, dass sich dann ebenso auch der Oberleib verkürzt hätte, ja dieser, wegen seiner grösseren Entfernung vom Boden, noch merklicher, sodass das Verhältniss dasselbe geblieben wäre. Man sollte im Gegentheil eher annehmen, dass bei hoher Aufstellung einer Statue der Oberleib im Verhältniss grösser als die untern Extremitäten dargestellt werden müssten. Die Statue des belvederischen Apollo zeigt übrigens noch einige andere Abweichungen von der Natur, die auf ähnlichen Gesichtspunkten beruhen, wie die Vergrösserung der untern Extremitäten. »*Beim vaticanischen*

Apollo,« sagt Riegel, *Grundr. d. bild. Künste, 3. Aufl. S. 83, »sind die Hüften unter dem jugendlichen Proportionsmass schlank gehalten, um den Gott recht jugendlich erscheinen zu lassen, und der Kopf steht nicht mathematisch in der Mitte zwischen den Schultern, um dennoch, da die Stellung der Schultern verschieden ist, als in deren Mitte stehend zu erscheinen.«* Ebenso bemerkt Rosenkranz, *Aesth. d. Hässlichen, S. 152,* dass der Bauch anatomisch nicht ganz correct sei; *»wir werden dies aber nicht als einen Fehler gewahr, weil die Schlankheit der Gestalt durch die Schmächtigkeit der Hüften eine eigenthümliche, vom Boden zum Himmel aufschwebende Elastizität empfängt, die mit der Begeisterung des Hauptes harmonirt.«* Die Antike zeigt eine Menge solcher Abweichungen von der Natur, die keine Fehler sind, sondern bestimmte Zwecke haben, sei es den Eindruck des Erhabenen zu verstärken (wie z. B. wenn beim Laokoon die Söhne dem Vater gegenüber viel zu klein dargestellt sind), sei es um den Schein voller Naturwahrheit zu erreichen u. s. w. — Ob der Künstler des Apollo bei seinem Verfahren wirklich an Homer gedacht hat, muss mindestens als sehr fraglich bezeichnet werden. Freilich sagt Lessing hier auch nur, dass Homer bereits es empfunden habe, dass ein Zusatz von Grösse in den Massen der Füsse und Schenkel ein erhabenes Ansehen giebt. Und speciell bei Odysseus und Menelaus ist die homerische Unterscheidung beider sehr treffend. Zwar sind beide Helden gleich stark und tapfer, aber bei Odysseus, als dem geistig höher stehenden, liegt die Hauptbedeutung im Oberkörper; während der breitschultrige Menelaus mit seinem sehr hohen Unterleib mehr das körperliche Element zur Erscheinung bringt.

S. 251, Z. 21. »*Andreas Sacchi*«, geb. 1598, gest. in Rom 1661.

S. 251, Z. 25. »*Pasquilini*«, vermuthlich der Castrat der päpstlichen Capelle Pasqualini, Zeitgenosse Sacchis, wie Cosack *S. 152* bemerkt. Auch mir ist es nicht gelungen, einen »Tonkünstler Pasquilini« zu finden.

Anmerkungen. S. 248, Anm. 1, Z. 1—23. Dass die Worte des Homer *Od. VI, 102 ff.* nicht auf die Beschreibung des Apelleischen Bildes bei Plinius passen, ist sicher. Lessing schlägt vor, für das anstössige »*sacrificantium*« zu lesen »*venantium*« oder »*silvis vagantium*«. Nitzsch zum Homer l. l. schlug vor »*saltantium*«, und Bursian in der *Allg. Encyclop. I, LXXXVII, S. 474, N. 56:* »*saltitantium*«, mit Verweisung auf Homer l. l. und Hymn. Homer. *II, 16*. Einen andern Weg schlug Welcker ein, *Nachtr. zur Trilogie S. 158. Epischer Cyclus S. 309*: er wies darauf hin, dass ja auch die Kyprien von den Alten oft dem Homer beigelegt wurden, und nahm darnach an, es wäre Artemis zu denken, wie sie beim Opfer der Iphigeneia erscheint, welches nicht von Kalchas, sondern von jungfräulichen Priesterinnen vollzogen würde. Brunn, *Gesch. d. gr. Künstl. II, 206,* bemerkt hierzu, dass es sehr auffällig sei,

dass die Erwähnung der Hauptfigur, der Iphigenie, von Plinius gänzlich übergangen sein sollte. Brunn selbst nimmt *S. 207* nur »*ein Opfer ohne bestimmte mythologische Beziehung*« an, ohne sich freilich näher über die homerische Parallele zu erklären. Auch Urlichs in der *Chrestom. Plin. p. 361* hält sich streng an die Worte des Plinius, er versteht aber unter dem »*chorus sacrificantium virginum*« die ephesischen Priesterinnen als Nymphen gebildet; als die verglichene Stelle betrachtet auch er *Od. VI, 102*, indem er beifügt, die Aehnlichkeit wäre zwar nicht vollständig gewesen, aber doch gross genug, um beide Darstellungen zu vergleichen. Diese von Urlichs flüchtig hingeworfene Deutung hat Wustmann, *Apelles, S. 60 fg.* wieder aufgenommen und genauer ausgeführt. Die Göttin selbst, meint Wustmann, hätte der Künstler mitten unter ihren Priesterinnen dargestellt, »*natürlich nicht jenes seltsame mumienartige Tempelbild von Ephesus von opfernden Jungfrauen umgeben, sondern jedenfalls in freierer und kühnerer Auffassung die echt hellenische Artemis persönlich anwesend im Kreise derer, die sich ihrem Dienste geweiht hatten, die mit emsiger Freude um sie geschäftig sind.*« Was nun das anlangt, dass Apelles mit diesem Bilde den Homer selbst übertroffen zu haben schien, so erklärt das auch Wustmann dadurch, dass »*das Bild unwillkürlich dem Beschauer jenes herrliche Gleichniss der Odyssee in's Gedächtniss zurückrief, welches bei seiner grossen plastischen Schönheit wahrscheinlich auch dem Apelles in die Conception seiner Darstellung hineingespielt haben mochte.*« Allein das entspricht doch durchaus nicht den Worten, dass Apelles den Homer selbst übertroffen zu haben scheine; wenn Homer ganz etwas anderes schilderte — und Artemis, im Kreise ihrer Nymphen jagend, ist doch sehr verschieden von der von opfernden Jungfrauen umgebenen Tempelgöttin —, dann können beide Bilder wohl verglichen, aber nicht in dieser Weise die malerische Darstellung über die poetische erhoben werden. Auch ist die Annahme sehr kühn, dass die Hierodulen in der bezeichneten Weise um die wirkliche Göttin herum geschäftig sein sollen; nach der Analogie anderer Denkmäler musste man entschieden annehmen, dass Hierodulen, die im Dienst der Göttin beschäftigt dargestellt werden, diesen Dienst nur am Tempelbilde verrichten können, nicht an der Göttin selbst. Die wahrscheinlichste, obschon auch nicht absolut gewisse Erklärung der Stelle bei Plin. hat Dilthey gegeben, *Rhein. Museum f. 1870, S. 321 ff.*: dass nämlich Plinius hier eine griechische Quelle benutzte, in der er die die Artemis begleitenden Jungfrauen oder Nymphen bezeichnet fand als *θύουσαι*. Bei dem Doppelsinn dieses Wortes fasste es Plinius in der nächstliegenden Bedeutung und übersetzte es durch »*opfernde*«, während es vielmehr »*dahinstürmende*« heissen sollte. Die fröhliche Schaar der Artemis-Jungfrauen begleitet sie, lustig sie umschwärmend, mit leicht beflügelten Füssen, genau so wie es Homer l. l. schildert.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinsimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht hässlich. Auch die Hässlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden lässt.

Sonach würde auch die Hässlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äusserste Hässlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Hässlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Hässlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird!

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Hässlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Hässlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muss.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites hässlich, um ihn lächerlich zu machen. Es wird aber nicht durch seine blosse Hässlichkeit lächerlich; denn Hässlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.[1] Dieses ist die Erklärung meines

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn. Th. II. S. 23.

Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, dass dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend sein muss, dass die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, dass sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, dass man ihm die Hässlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοῖον* seiner lehrreichen Mährchen, vermittelst der Ungestaltheit, auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein missgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruss, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der missgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fliessen Verdruss und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der missgebildete gebrechliche Pope musste seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die blosse Hässlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Hässlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Hässlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muss zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικόν*, welches Aristoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, dass jener Contrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, dass dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theuer zu stehen gekommen wäre, dass er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören

[1] *De Poetica cap. V.*

über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein grösseres Uebel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.[1] Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite [*v. 737 sq.*],

— — ἥτ' ἄφρονα φῶτα τίθησι
Καὶ πινυτόν περ ἐόντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, dass ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhasster, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, dass Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Hässlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Hässlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Hässlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiss dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die

[1] *Paralipom. lib. I. v. 720—778* [*722—781*].

abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, dass jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[1]

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The courtesy of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:[2]

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.

1 *King Lear. Act. I. Sc. VI.*
2 *The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.*

And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

S. 260, Z. 1—6. »*Ein einziger — empfinden lässt.*« — Dass Lessing, indem er *Cap.* *23—25* die Begriffe des Hässlichen, Lächerlichen, Schrecklichen und Ekelhaften eingehender betrachtet, mit der ästhetischen Würdigung des Hässlichen, »*wie in so vielen andern Dingen, wenn wir es recht bedenken, den eigentlichen Anfang gemacht,*« bekennt Rosenkranz in dem Buche, welches die Untersuchung jener Begriffe zum alleinigen Gegenstande hat, *Aesthetik des Hässlichen, Königsberg 1853, S. 435 Anm. 1.* Das Verdienst, den Begriff des Hässlichen als ein organisches Moment der Idee des Schönen mit Bewusstsein in die Wissenschaft eingeführt zu haben, gebührt, wie Rosenkranz ebd. bemerkt, Chr. H. Weisse, *System der Aesthetik I, 163—207.* Man vgl. ausserdem Arn. Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik, Halle 1837 S. 88—107.* Bohtz, *Ueber das Komische und die Komödie, Göttingen 1844 S. 28—51.* F. Th. Vischer, *Aesthetik I, 334—480.* Kuno Fischer, *Diotima oder die Idee des Schönen, Pforzheim 1849 S. 236—259.* Köstlin, *Aesthetik S. 123. 138.* Carriere, *Aesthetik I*[2]*, 146—167.*

In den obigen Worten Lessing's liegt eine Definition der Hässlichkeit nicht enthalten; doch ist daraus so wie aus dem Folgenden klar, dass Lessing hier nur von dem Hässlichen der Form spricht. Dies allein kann aber ebensowenig den Begriff des Hässlichen erschöpfen, wie wenn umgekehrt Weisse bei seiner Definition das moralische Element zu sehr betont. So lässt auch Ruge das Hässliche aus der Unwahrheit und dem Bösen hervorgehen; er behauptet sogar (*S. 94ff.*), die Hässlichkeit in der Natur sei nur in derselben Art Gleichniss wie ihre Schönheit und Erhabenheit. Kuno Fischer fasst das Hässliche als den entschiedenen Widerspruch des sinnlichen Daseins gegen das Ideal, er sieht das Vermögen des Hässlichen nur im sittlichen Geist, nur in der Menschenwelt ist für ihn das Hässliche ästhetische Wahrheit. Rosenkranz steht mehr auf Lessing'schem Standpunkt; wie dieser hier das Gefühl der Hässlichkeit bezeichnet als »*das Gegentheil von dem, was uns die Schönheit empfinden lässt*«, so fasst Rosenkranz das Hässliche als die Negation des Schönen, »*indem die Bestimmungen, welche die Natur des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegentheil verkehren*« (*S. 7*). So fasst er auch das Hässliche als den Begriff, durch den das Schöne zum Komischen übergeht (*S. 5*), während Weisse und Ruge das Hässliche als eine besondere Form im Uebergange vom Erhabenen zum Komischen

aufführen, wobei der Fehler liegt, dass das Hässliche, sobald es schrecklich wird, auch zum Erhabenen gehört. (Vgl. oben S. 262, Z. 32: »*schädliche Hässlichkeit ist allezeit schrecklich*«). Vischer sagt *I, 246*, das Hässliche entstehe, »*wenn die Kraft die Harmonie der Form durchbreche, sei es dass die ganze Gattung, sei es dass ein Individuum der Gattung durch überwiegende Ausbildung der Kraft in einzelnen Gliedern ein Missverhältniss der Form darstellt, wodurch einzelne derselben aus der ihnen durch das Ganze angewiesenen Ordnung heraustreten und so die Einheit des Gebildes verkehren.*« — Das ist aber nur die eine Art des Hässlichen, nur die, bei welcher die körperliche Seite des Hässlichen hervortritt; daher denn Vischer *S. 337* das Hässliche als solches definirt als »*eine Erscheinung, welche sich nicht nur gegen ihre eigene Idee oder gegen die aus ihrer eigenen Gattung fliessenden Bildungsgesetze auflehnt, ohne welche sie doch nichts ist und deren verzerrtes Bild sie selbst in der Verkehrung noch darstellt, sondern die in dieser Verkehrung selbst das Schöne zu sein sich anmasst.*« Im weiteren Verfolg seiner Deduction bezeichnet Vischer dann das Zufällige als das für die Hässlichkeit eigentliche Characteristische.

S. 260, Z. 7—26. »*Sonach würde — unterhalten muss*«. — Was die Berechtigung der Poesie, dass Hässliche in seinen Theilen zu malen, während ihr dasselbe beim Schönen untersagt sein soll, anbelangt, so meint Bollmann in dem oben erwähnten Progr. *S. 25*, es sei allerdings richtig, dass der widerwärtige Eindruck des Hässlichen, wenn man es nur höre, gemildert werde; aber man müsse um so mehr fragen: »*Wenn das Hässliche in seiner Wirkung demnach möglichst zu mildern ist, warum beschreibt denn Homer ganz gegen seine Gewohnheit, er, der nach Lessing nie schildert, den hässlichen Thersites so genau?* — »*Wäre dem Homer*«, meint Bollmann, »*jede Schilderung des Coexistenten so fremd gewesen, wie Lessing annimmt, er hätte am allerwenigsten beim hässlichen Thersites von seiner Gewohnheit eine Ausnahme zu machen gebraucht; denn um diesen lächerlich zu machen, hätten zwei oder drei prägnante Beiwörter, die Erwähnung dieser oder jener Handlung, die mit jenen Eigenschaften in komischem Widerspruch gestanden hätten, vollkommen ausgereicht*«. — Ob Homer den Thersites hat lächerlich machen wollen, darüber s. unten; aber wenn wir nur festhalten, dass er mit Einführung dieser Figur eine bestimmte Absicht verfolgt hat, werden wir Lessing gegen Bollmann beipflichten müssen. Wenn der Dichter Schönheit schildert, so will er, dass wir dieselbe so viel als möglich als solche empfinden, dass wir uns in unserer Vorstellung ein Bild von derselben machen sollen; und weil er das zu erreichen nicht im Stande ist, deshalb soll er die Schönheit als solche nicht schildern. Wenn Homer aber hier die Hässlichkeit des Thersites schildert, so will er nicht, dass wir uns denselben nun wirklich in seiner abstossenden Hässlichkeit vorstellen sollen, er will nicht, dass der schielende, lahme, buckliche Thersites so vor unseres Geistes Auge

stehe, wie auf einem Gemälde vor unseren körperlichen; und weil er mit seiner Schilderung vermöge ihres successiven Characters niemals den Eindruck des Coexistenten erreichen wird noch will, deshalb darf er hier die coexistenten Theile dieser Hässlichkeit schildern. Denn Homer schildert den Thersites ja nicht allein um seiner körperlichen Hässlichkeit willen, sondern um ihn — nehmen wir dies einmal als richtig an — lächerlich zu machen; die verschiedenen Momente, die da zusammenkommen, die physische Hässlichkeit, der eben so hässliche Character, seine hohe Einbildung von sich selbst, die geringe Wirkung seiner Bosheit, die ihm nur Schläge einträgt; alles das zusammen genommen (s. oben S. 261, Z. 24 ff.) soll das Lächerliche bewirken. Das Lächerliche soll also nicht eine Wirkung des Hässlichen sein, wie Bollmann sagt; Lessing selbst sagt es ja ausdrücklich, dass Thersites durch seine blosse Hässlichkeit noch lange nicht lächerlich werde. Demnach ist es ganz falsch, wenn Bollmann als angebliches Resultat der Lessing'schen Deduction den Satz hinstellt: »*der Dichter findet aus irgend einem Grunde für nothwendig, die Vorstellung der Hässlichkeit zu erregen, und benutzt dazu ein Mittel, wodurch die Wirkung derselben so gut wie vernichtet wird*«; vielmehr müsste dies Resultat heissen: »der Dichter findet es für nöthig, die Vorstellung des Lächerlichen (oder Schrecklichen, Abscheulichen, Verächtlichen etc.) zu erregen und benutzt dazu unter anderem auch das Mittel der körperlichen Hässlichkeit als Ingrediens, weil er dies benutzen kann, ohne wie der Maler befürchten zu müssen, durch seine geschilderte Hässlichkeit den Zuhörer so abzuschrecken, wie die gemalte Hässlichkeit den Beschauer.« Dass der Dichter Hässlichkeit »*für sich selbst*« nicht nutzen kann, sagt Lessing ausdrücklich (S. 260, Z. 20); und das ist eben der Unterschied von der Schönheit, den Bollmann ganz verkennt, dass der Dichter, der körperliche Schönheit schildert, dies um ihrer selbst willen thut, weil sie für ihn das specielle Object ist, so gut wie für den Künstler; dass körperliche Hässlichkeit allein aber ebenso wenig für den Dichter Object ist, wie für den Künstler, sodass er sie, wenn er sie nutzt, nur als Ingrediens benutzt, »*um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen oder zu verstärken*«, nämlich die des Lächerlichen und des Schrecklichen. Es hängt diese Deduction zusammen mit dem oben (S. 23, Z. 14) von Lessing acceptirten Satze, dass das Vergnügen der Zweck der Kunst sei: denn Schönheit erweckt wohl Vergnügen, Hässlichkeit aber nicht; und der Dichter kann daher letztere nur nutzen, wenn er »*in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen*« dem Leser andere erwecken will.

S. 260, Z. 27—S. 264, Z. 6. »*Diese vermischten*« — bis zu Ende des Abschnitts. — Bei der hier gegebenen Definition des Hässlichen und Lächerlichen schliesst sich Lessing an Moses Mendelssohn an; dessen Begriffserklärung ist aber wiederum hervorgegangen aus der Wolff-Baumgarten'schen Aesthetik. Bei

Baumgarten ist die Schönheit die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntniss als solcher; und da die Vollkommenheit von ihm wie von Wolff als die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit bestimmt wird (Vgl. oben Abschn. XX, S. 228, Z. 1 ff.), so ist demnach Schönheit die sinnlich erkannte Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit. Hässlichkeit, als Negation der Schönheit, ist Unvollkommenheit, also die sinnlich erkannte Nichtübereinstimmung mannichfaltiger Theile zur Einheit, was im Ganzen mit der oben S. 260, Z. 3 ff. gegebenen Begriffsbestimmung identisch ist. An das Hässliche schliesst sich nun das Lächerliche und das Schreckliche an; und zwar das Lächerliche, wenn ein Contrast zwischen Unvollkommenheiten und Vollkommenheiten entsteht, welcher, wie Lessing hinzufügt, nicht zu grell und schneidend sein darf, wobei auch der Begriff des Unschädlichen nicht fehlen darf, unschädlich nicht bloss für andere (*οὐ φθαρτικόν*), sondern auch für das betr. Subject selbst (*ἀνώδυνον*, *Arist. Poet c. 5*); während, wenn der Begriff des Schädlichen der vorherrschende ist, das Hässliche zum Schrecklichen wird. So hat denn also, wie Vischer *S. 344* sagt, »*das Hässliche seinen Ort zwischen dem Furchtbaren und Lächerlichen, sodass es alles, was positiv an ihm ist, an die eine oder andere dieser Sphären abgiebt.*« Die Lehre, dass das Lächerliche oder Komische aus einem Contrast hervorgeht, ist ebenso wie jene Definition des Schönen und Hässlichen der älteren Aesthetik, wie sie aus der Wolff'schen Schule hervorging, eigen. Allein der blosse Contrast genügt noch nicht, und deshalb hat Lessing richtig hinzugefügt, dass die Opposita von der Art sein müssen, dass sie sich in einander verschmelzen lassen. Es muss ein Widerspruch sein, bei welchem dasselbe Subject vornehmlich betheiligt ist, der für uns aber von keiner Wichtigkeit sein, uns nicht sehr interessiren darf (S. 261, Z. 32 ff.). Die weiteren Begriffsbestimmungen des Komischen s. vornehmlich bei Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik* §. 26 ff.; Stephan Schütz, *Versuch einer Theorie des Komischen*; Bohtz und Vischer *a. a. O.*

Herder bemerkt im *22. Abschn.* des *1. krit. Wäldchens*, dass, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorzubringen, Hässlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Das hat Lessing allerdings auch nicht behauptet; er hat nicht gesagt, dass der Dichter zur Erregung des Lächerlichen Hässlichkeit anwenden müsse. Dass aber Hässlichkeit zur Hervorbringung des Lächerlichen in der That doch ein wesentliches Ingrediens sei, giebt Herder weiterhin dann selbst zu. Er leugnet das nur vom Schrecklichen; dass Hässliche könne nie als wesentliches Ingrediens zum Schrecklichen wirken, nie es hervorbringen. Beim Lächerlichen gehöre das Hässliche, wenn es da wäre, wesentlich mit zum Contrast, beim Schrecklichen aber

höchstens als Nebenidee. Wenn man Lessing zugebe, dass schädliche Hässlichkeit allezeit schrecklich sei, so sei zu bemerken, dass sie es nicht wegen ihrer Hässlichkeit, sondern bloss wegen ihrer Schädlichkeit sei. Er erläutert dies an den Lessing'schen Beispielen aus Shakespeare: Richard III als Character errege Schrecken; dadurch, dass er an Seele nnd Körper gleich hässlich sei, Abscheu; aber der Schrecken werde durch seine Hässlichkeit nicht vermehrt. Ebenso sei Edmund abscheulich und schrecklich, und dieser Schrecken wirke im vollsten Masse ungeachtet seines schönen Köpers. Allerdings ist dabei richtig, dass der Schrecken zunächst nicht durch die Hässlichkeit, sondern durch die Schädlichkeit erzeugt wird; aber Lessing sagt auch nirgends, dass das Hässliche es ist, welches das Schreckliche hervorbringt, er sagt nur, dass das Schädliche Hässliche allezeit schrecklich sei. Mit Unrecht aber leugnet Herder, dass der Schrecken, welchen die Schädlichkeit an sich hervorruft, durch die körperliche Hässlichkeit vermehrt werde. So ist z. B. der Angriff eines Löwen schrecklich, aber es ist eine Furchtbarkeit, die sich mehr dem Erhabenen nähert; hingegen der Angriff eines Krokodils erregt Schaudern und Entsetzen, um der Hässlichkeit des Thieres willen. Ein Hauptingrediens des Schrecklichen wird man das Hässliche allerdings nicht nennen können, aber doch eines, welches den Begriff des Schrecklichen wesentlich zu vermehren geeignet ist; und mehr will auch Lessing nicht sagen.

Hingegen scheint mir Herder im Recht zu sein, wenn er dagegen opponirt, dass Homer den Thersites als lächerliche Figur einführt. Thersites Seele ist eben so hässlich als sein Aeusseres; alle Griechen hassen ihn, alle freuen sich, als Odysseus ihn züchtigt: der erbärmliche Wicht jedoch weint und jammert. Deshalb bezog Fr. Jacobs (*Bibl. d. a. Litter. u. Kunst*, *Nr. 10ff.*) das Verächtliche im Thersites vornehmlich auf dessen Feigheit, wobei er die Zustimmung Döderleins in einem Vortrage »*über die Beschreibung des Thersites bei Homer*« (*Verh. der Jenaer Philol. Versamml. 1846 S. 62ff.*) fand. Guhrauer (*S. 48fg.*) tritt zwar der Lessingschen Auffassung bei; aber Lächerliches liegt weder in Thersites Auftreten noch eigentlich in der Art, wie er behandelt wird; denn Schläge kann man doch nicht von vornherein als etwas lächerliches bezeichnen. Allerdings liegt zwischen seiner Bedeutung und der Vorstellung, die er selbst von seiner Wichtigkeit hegt, Widerspruch; aber dieser Widerspruch allein genügt nicht, um das Lächerliche hervorzurufen. Ausserdem ist es doch auch mit dem Unschädlichen, welches ein nothwendiges Erforderniss des Lächerlichen ist, nicht ganz so, wie Lessing es auffasst. Die Bosheit des Thersites hat freilich keine nachtheiligen Folgen: aber er beabsichtigt doch solche, er will schaden. Sein Charakter ist durch und durch Bosheit, und Bosheit des Charakters verbunden mit Hässlichkeit des

Körpers kann unmöglich lächerlich sein. Deshalb ist Rosenkranz im Recht, wenn er S. 223 den Thersites als Beispiel eines Bösen, welches sich schon äusserlich durch hässliche Gestalt kennzeichnet, anführt, wenn auch ohne näher darauf einzugehen. Homer gebraucht ihn als Gegensatz: wie in der Odyssee der Charakter der Freier den Gegensatz zu dem des Telemach, der schurkische Ziegenhirt zu dem des Eumaeos bildet, so Thersites in der Ilias den Gegensatz zu den übrigen Achaeern; zugleich ist er Typus einer ganzen Gattung, das Prototyp eines Demagogen der schlimmen Art. Diesem Menschen giebt nun Homer das entsprechende Aeussere. Der Dichter benutzt also die Schilderung des coexistenten Hässlichen, nicht um die vermischte Empfindung des Lächerlichen, sondern um die des Abscheus zu erregen resp. zu verstärken, des Abscheus vor dem Manne, welcher sich nicht scheut, angesichts einer grossen Gefahr, wo alle Griechen wie ein Mann zusammenstehen sollten, Aufruhr und Hass gegen die Führer zu predigen. Wäre dieser Volksheld ein Mann vom Aeussern des Achilles, er würde vielleicht seinen Zweck bei einigen erreichen; darum lässt der Dichter das Aeussere dem Innern conform sein, schon weil der Grieche sich in einem schönen Körper auch nur eine schöne Seele denken konnte; galt ja doch das Missverhältniss, das bei Sokrates zwischen Seele und Körper obwaltete, den Zeitgenossen für eine *ἀτοπία*.

S. 261, Z. 22. »*Wicherley*«. William Wycherley, 1670—1715. Lustspieldichter von sehr leichtfertigen Sitten.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Hässlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Hässlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schliesst sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1] hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. »Die Vor»stellungen der Furcht«, sagt er, »der Traurigkeit, des Schreckens,

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. V. S. 102.

»des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit »wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch »die Erinnerung, dass es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die blosse Vorstellung in der Seele, der »Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was »hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der »Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang »nicht aus der Voraussetzung, dass das Uebel wirklich sei, son»dern aus der blossen Vorstellung desselben, und diese ist wirk»lich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, »niemals Nachahmung.«

Eben dieses gilt von der Hässlichkeit der Formen. Die Hässlichkeit beleidiget unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger missfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Hässlichkeit seiner Form in der Nachahmung Hässlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Hässlichkeit zu abstrahiren, und uns bloss an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[1] warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wissbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, *τί ἕκαστον*, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schliessen können, *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*, dass es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Hässlichkeit in der Nachahmung, nichts.

[1] *De Poetica cap. IV.*

Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wissbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Missvergnügen hingegen, welches den Anblick der Hässlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Hässlichkeit besiegen. Je genauer ich das hässliche Nachbild mit dem hässlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloss, so dass das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Hässlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Hässlichkeit der Formen nicht mit zu den missfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reissende Thiere und Leichname. Reissende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht hässlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Hässlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung ausgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, dass wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Hässlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann; so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich hässlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, dass unschädliche Hässlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, dass schädliche Hässlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und dass jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muss aber zu bedenken geben, dass demohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Hässlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Hässlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Hässlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Hässlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloss abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Hässlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, dass ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.[1] Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

[1] *Klotzii Epistolæ Homericæ, p. 33 et seq.*

S. 269, Z. 3—8. »*Die Malerei — Empfindungen erwecken.*« — Hiermit schliesst Lessing, davon ausgehend, dass die Malerei, wie jede Kunst, angenehne Empfindungen wecken solle, das Hässliche von der bildenden Kunst, obgleich diese es darstellen kann, aus, weil das Hässliche in der Nachahmung unangenehm wirkt. Darin muss man ihm, wenn es sich um das Hässliche an und für sich handelt, beistimmen. »*Nur für Zwecke der Belehrung,*» sagt Rosenkranz *a. a. O. S. 41,* »*isoliren wir natürlich auch das Hässliche, aber ein Künstler, der dasselbe noch so portraitartig treu wiedergäbe, würde niemals glauben damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Das Bild eines Christuskopfes wird jedermann ohne Bedenken sich überall aufstellen, nicht so die Maske eines Mephistopheles. Eine solche Vereinzelung würde dem Hässlichen eine Selbständigkeit zugestehn, die gegen seinen Begriff ist, während das Schöne in der Malerei bis zum Stillleben herunter isolirt werden kann.*« . . . . *S. 42:* »*Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Hässlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es grosse Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf seiner nicht nur zur Vervollständigung der Welterfassung, sondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung in's Tragische oder in's Komische.*« Es gilt nun freilich nicht bloss von der bildenden, sondern von jeder Kunst, dass sie das Hässliche für sich allein, als rein Hässliches, nicht zum Gegenstand zu wählen habe; auch die Poesie kann das Hässliche nur in der Verbindung mit dem Schönen verwerthen. Wir werden uns daher auch vergeblich in der classischen Kunst der Alten und Neueren nach Werken umthun, die das Hässliche allein, d. h. ohne Verbindung mit dem Schönen und ohne die Umwandlung desselben in's Lächerliche oder Furchtbare, zeigen.

S. 269, Z. 10. »*Ein scharfsinniger Kunstrichter.*« — Der mit D. gezeichnete Verfasser des betr. Litteraturbriefes ist, wie eine Notiz Nicolai's zu Lessing (*VI, 19 Lachmann*) zeigt, Moses Mendelssohn.

S. 270, Z. 18—28. »*Wir mögen — nach sich zu ziehen.*« — Lessing berücksichtigt hier nicht, dass er Thersites als lächerliche Figur gefasst hat und dass dies Beispiel also eigentlich in die zweite Hälfte des Abschnitts gehört. Was die Darstellung des Thersites durch die bildende Kunst anlangt, so scheinen die erhaltenen Denkmäler Lessing's Auffassung zu bestätigen. Döderlein in einem Vortrage »*über die Beschreibung des Thersites bei Homer*«, Verhandl. der *Jenaer Philol. Versamml. S. 62 ff.* (worin er die Schilderung des Thersites in einigen Punkten abweichend von Voss erklärte) berichtete, dass ihm die gelehrtesten Archäologen gestanden hätten, dass sie ihm aus der bildenden Kunst der Alten keine Darstellung des Thersites nachweisen könnten. Wenn Guhrauer (*II, 1, 49 Anm.*) meint, dies wäre eine indirecte Bestätigung von Homers Prinzip, so kann man es freilich nur für eine sehr indirecte erklären, da gar viele Stellen

des Homer und gar manche seiner Personen, bei denen man keine künstlerische Abneigung gegen ihre Darstellung voraussetzen kann, bis jetzt auf Denkmälern noch nicht nachgewiesen sind. Uebrigens giebt es mehrere, theils sichere, theils muthmassliche Darstellungen des Thersites. Die eine sichere auf der sog. Tabula Iliaca, durch die Beischrift des Namens Thersites hinlänglich bezeugt, (weshalb ich nicht begreife, wie Doederlein behaupten konnte, auf der Tabula Iliaca sei Thersites nicht zu finden; vgl. die Abbildung *Gal. myth. 159, 595,* und treuer *Arch. Zeit. f. 1866. Taf. 208, 3.* Jahn, *Griech. Bilderchron. Taf. A. S. 27 No. 54*) stellt offenbar die Tödtung desselben durch Achill nach der spätern Sage dar; letzterer hat den knieenden Thersites beim Haar gepackt und scheint die Lanze gegen ihn zu schwingen. Diese sehr kleine und undeutliche Darstellung kann freilich, als Theil eines nur didactischen Zwecken dienenden Reliefs und also recht eigentlich zur »Bildersprache« gehörig, nichts gegen Lessing beweisen; ebenso wenig die ähnlichen, des Thersites Züchtigung durch Odysseus darstellenden Scenen auf griechischen Reliefs von gleicher Art und Tendenz mit der Tabula Iliaca; vgl. Jahn *a. a. O.* unter *B* u. *C; S. 13 No. 8.* Dagegen sind auch mehrere Marmorwerke grösseren Massstabes auf Thersites gedeutet worden. Zwei Marmorköpfe von hervorstechender Hässlichkeit aus dem Berliner Museum bezog schon Friedr. Tieck auf Thersites, und so deutete sie auch Friederichs, *Arch. Ztg. f. 1855, S. 49 ff., Taf. 76.* Dann hat R. Schöne in der *Arch. Ztg. f. 1866, S. 153 ff., Taf. 208, 1 u. 2* das Fragment einer Gruppe aus dem Museo Chiaramonti publicirt und auf Thersites' Tödtung durch Achill gedeutet; es ist ein Kopf von gemeinem und ängstlichem Gesichtsausdruck, ähnlich den Berliner Köpfen; ein Stück des Halses und der linken Schulter ist dabei, darüber eine in's Haupthaar greifende männliche Hand; das erhaltene Stück Schulter scheint körperliche Missbildung anzudeuten. Die Deutung dieser Köpfe ist freilich nicht sicher; und wenn auch Schöne meint, die ganze Gesichts- und Schädelbildung sei der Deutung auf einen Barbaren zuwider, so glaube ich doch, dass man dies bei uns bekannten, den sich meist auf keltische und germanische Typen beschränkenden Barbarenköpfen nicht so unbedingt behaupten kann, zumal der Ausdruck des Gesichts, besonders bei den Berliner Köpfen, zwar niedrig und gemein ist, aber nichts bösartiges oder tückisches hat. Wäre körperlishe Missbildung sicher nachweisbar, so würde das allerdings ein ziemlich entscheidendes Moment sein. Allein auch in diesem Falle bleibt Lessing im Recht, dass die Darstellung uns zuwider gewesen wäre, wie denn auch Schöne seinen Aufsatz mit den Worten aus Abschn. 23, S. 262, Z. 16 ff. schliesst. Aber zuwider wäre es uns, nicht wegen der Darstellung der hässlichen Thersites, sondern wegen der Tödtung eines wehrlosen, wenn auch für seine Keckheit herbe Züchtigung verdienenden Mannes. (Auch auf mehreren Sarcophagen,

welche die Tödtung den Penthesilea durch Achilles darstellen, hat man den Thersites dargestellt zu sehen geglaubt, z. B. bei Winckelmann, *M. J. 139*. Mus. Pio Clem. *V, 21*. Gal. myth. *159, 595*; oder bei Raoul-Rochette, *M. J. pl. 24*; indessen hat Overbeck in der *Zeitschr. f. Alterth. Wissensch. v. 1850, S. 290 ff.* dies als unbegründet nachgewiesen; vgl. Overbeck, *Bilder zu theb. u. tr. Sagenkr. S. 508 ff.* Bekannt ist ferner, dass auch Polygnot im Gemälde der Nekyia in der Lesche zu Delphi den Thersites zusammen mit Palamedes gemalt hatte, Paus. *X. 31, 1*; da aber nur erwähnt wird, dass er bärtig war, so wissen wir nicht, inwieweit Polygnot der homerischen Schilderung gefolgt ist).

S. 270, Z. 29—S. 271, Z. 13. »*Aristoteles giebt — übrig bleibt.*« — Mit diesen aristotetischen Gründen kann freilich das Hässliche in der Kunst nicht vertheidigt werden. Weder das Vergnügen über die Befriedigung unserer Wissbegierde noch das über die getroffene Aehnlichkeit sind ästhetische Rücksichten, welche die Darstellung des Hässlichen entschuldigen könnten; jenes würde jede naturhistorische Abbildung, dieses jede Photographie zu einem Kunstwerke stempeln.

S. 271, Z. 14—18. »*Nach den Beispielen — Leichname.*« — Aristoteles spricht jedoch nicht von »*reissenden Thieren,*« sondern von den *μορφαὶ θηρίων τῶν ἀτιμοτάτων*, was also wohl die niedrigsten Thiergattungen bedeutet. (Susemihl übersetzt »*widerwärtigsten*«).

S. 271, Z. 31—S. 272, Z. 28. »*Da also — unveränderlich zurück.* — Die Frage, ob die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich hässlicher Formen bedienen dürfe, bezeichnet Schasler, *Aesthetik I, 456* als Tautologie, die Frage müsste vielmehr lauten: »*Darf die bildende Kunst überhaupt das Lächerliche oder Schreckliche darstellen? — Denn dass sie dies nicht durch die Schönheit, sondern nur durch die Hässlichkeit vermöge, verstehe sich ja nach Lessing's eigner, voraufgehender Erklärung von selbst.*« Das ist jedoch falsch: Lessing sagt ausdrücklich, das Hässliche sei ein »*Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken;*« also kann die Empfindung auch ohne dies Ingrediens bestehen. In der That: kann es nicht auch ein schönes Schreckliches geben? Ich erinnere an das oben angeführte Beispiel des sprungbereiten Löwen. Dass auch zum Lächerlichen das Hässliche nicht nothwendig ist, können uns z. B. zahlreiche der Erotenbildchen pompejanischer Wandgemälde zeigen.

Was nun den Inhalt der Frage selbst anlangt, so erklärt Lessing zwar, er wage es nicht, geradezu mit Nein hierauf zu antworten; allein im Grunde ist er doch gegen jeden Gebrauch des Hässlichen in der Kunst, auch wo es sich um Erregung oder Verstärkung des Lächerlichen oder Schrecklichen handelt; denn in der Malerei habe die Hässlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, beim gemalten Lächerlichen bleibe in der Folge bloss das Abscheuliche,

beim gemalten Schrecklichen nur das Unförmliche übrig. Letztere Argumentation ist übereinstimmend mit der im 3. Abschn., dass Laokoon nicht unablässig schreie, dass La Mettrie nur die ersten Male lache etc. (S. 40); so sei auch das gemalte Lächerliche oder Schreckliche nur die ersten Male lächerlich oder schrecklich. Man könnte hier dasselbe dagegen anführen, was Herder im 9. Capitel Lessing erwidert, dass jedes Vergnügen mit jedem wiederholten Genusse schwächer werde; wir könnten einwenden, dass auch das Schöne nicht darauf berechnet ist, beständig genossen zu werden, weil es sonst zwar nicht widerwärtig, wie das Hässliche, aber langweilig wird. Aber es ist klar, dass Lessing, wenn er das Hässliche aus der Kunst verbannt, im Grunde nur die strengste Consequenz von seinem wie Winckelmanns Princip, dass nur die Schönheit Gegenstand der Kunst sei, gezogen hat. Auch Herder, als Anhänger Winckelmann's, will (*Abschn. 23 des 1. kr. Wäldch.*) vom Hässlichen in der bildenden Kunst nichts wissen; und Schiller in seinem Aufsaz *»über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst«* will dem Maler nicht einmal gestatten, Odysseus als Bettler darzustellen; denn der Dichter bringe seine Objecte bloss vor die Phantasie, der Maler aber unmittelbar vor die Sinne; der Eindruck des Gemäldes sei nicht nur lebhafter als der des Gedichtes, sondern der Maler könne auch durch seine natürlichen Zeichen das Innere nicht so sichtbar machen, als der Dichter durch seine willkürlichen Zeichen, und doch könne uns nur das Innere mit dem Aeussern versöhnen (*Werke XII, 309 fg.*), Ich glaube, dass diese Ansicht nicht so *»ganz grundlos«* ist, wie sie Rosenkranz *S. 178* bezeichnet. Wollte der Maler den Odysseus als schwachen, kraftlosen Greis, wie er den Freiern zuerst erscheint, darstellen, so würde niemand in ihm den Odysseus erkennen, und daher der Zweck des Bildes verfehlt. Stellt hingegen der Maler den Odysseus so dar, dass man auch in den Lumpen den Held und König erkennt, wer wollte ihm dann die Wahl dieses Motivs zum Vorwurf machen? — Eben weil der bildenden Kunst die Möglichkeit fehlt, uns mit dem Hässlichen in der Weise auszusöhnen, wie die Dichtkunst es kann, muss sie das Hässliche zwar nicht direct verschönen, aber doch mildern, beziehungsweise idealisiren. Denn so wenig die Kunst die gemeine Wirklichkeit überhaupt mit photographischer Treue wiedergeben soll, so wenig, noch weniger darf sie das mit dem Hässlichen thun. Hephaestos, der in Sage und Poesie als Lahmer erscheint mit einem etwas komischen Zuge, wird von der Kunst mit einer kaum merklichen, ja meist ohne jede Andeutung des Hinkens und ohne jede Spur eines Lächerlichen dargestellt. Das grauenvoll hässliche Schreckbild der Meduse, das die älteste Kunst in der scheusslichsten Art darstellte, wandelte die spätere Kunst dergestalt um, dass nicht nur jede Hässlichkeit schwand; sondern sogar ein Typus von vollendeter, wenn auch freilich dämonisch-grauenhafter Schönheit

daraus wurde, »*einer der höchsten Siege der Bildnerkunst in ästhetischer Auflösung des Hässlichen*« (Vischer *III, 435*). So weit, dass das Hässliche geradezu in das Schöne aufgelöst wird, geht die Kunst freilich selten; aber reinigend und läuternd muss sie dem Hässlichen gegenüber verfahren, wenn sie dasselbe nutzen will. »*Die Kunst*«, sagt Rosenkranz *S. 43*, »*muss an dem Hässlichen diejenigen Bedingungen und Formen herausstellen, die das Hässliche zum Hässlichen machen, allein sie muss alles dasjenige von ihm entfernen, was sich nur zufällig in sein Dasein eindrängt und seine Characteristik erschwert oder verwirrt*«. Und S. 44: »*Das Hässliche muss durch die Kunst von allem ihm heterogenen Ueberfluss und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine isolirte Darstellung des Hässlichen dem Begriff der Kunst widersprechen, weil es durch sie als Selbstzweck erschiene. Die Kunst muss seine secundäre Natur hervorblicken lassen und daran erinnern, dass es ursprünglich nicht durch sich selbst, dass es nur an und aus dem Schönen als dessen Negation existirt. Wird es nun in dieser seiner accidentellen Stellung zur Anschauung gebracht, so muss bei ihm alle Rücksicht genommen werden, die ihm als einem Moment in einer harmonischen Totalität zukommt. Es darf nicht müssig sein, sondern muss sich als nothwendig erweisen. Es muss sich angemessen gruppiren und sich für das Ganze den Gesetzen der Symmetrie und Harmonie, die es an der eignen Gestalt verletzt, unterordnen; es darf sich nicht über das ihm nach dem Zusammenhang gebührende Mass hervordrängen und muss eine Kraft individuellen Ausdrucks besitzen, die es in seiner Bedeutung nicht verkennen lässt*«. Es kann also keine Rede davon sein, der Kunst den Gebrauch des Hässlichen überhaupt zu verbieten; nur in der Art der Anwendung desselben hat der Künstler ästhetischen Gesetzen zu gehorchen. Und zwar der Bildhauer mehr als der Maler; körperliche Unvollkommenheiten, werden in der Plastik härter, da diese der mildernden Farbe entbehrt, da sie auch weniger als die Malerei die geistigen Tiefen des Ausdrucks wiedergeben kann, und zudem auf Sparsamkeit hinsichtlich der Figurenzahl beschränkt ist, sodass sie weniger leicht mit dem Hässlichen durch den Gegensatz eines nahen Schönen versöhnen kann. (Vgl. darüber Vischer *III, 357ff, 430ff.*) Weit freier kann sich die Malerei bewegen; »*das flüssige Mittel der Farbe hat einen weiter leitenden Character, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Hässlichen der einzelnen Gestalt theils in das Verbreitete der äussern Umgebung, theils zu andern Gestalten, welche ergänzen, was an der einen missfällt, theils zu dem Interesse einer reicheren Handlung, wie sie eben durch die erschlossene Vielheit und Bewegtheit der Gestalten darstellbar geworden ist, fortgeführt.*« (Vischer *III, 531*). Namentlich im Lächerlichen oder Komischen hat die Malerei bei weitem freieren Spielraum als die Sculptur; wer möchte z. B. eine plastische Carricatur sehn? — Aber eben wegen

dieser grösseren Beweglichkeit liegt auch die Gefahr, in krasse absolute Hässlichkeit zu verfallen, für die Malerei sehr nahe; und die Geschichte der (namentlich christlichen und modernen) Malerei bietet genug Belege solcher Verirrungen dar.

Dass das Hässliche in der Kunst wesentlich in den beiden Formen des Lächerlichen oder Schrecklichen anwendbar ist, ist nach dem oben gesagten klar. Die Silene der alten Kunst z. B. sind mit ihren plumpen, gemeinen Zügen, ihrem dicken Bauch und den behaarten Gliedern entschieden hässlich zu nennen; aber indem sie meist in Gesellschaft des Dionysos erscheinen, tragen sie durch den Contrast dazu bei, die edle Gestalt des Gottes erst recht hervortreten zu lassen, und indem ihre Hässlichkeit keinen bösartigen Character zeigt, vielmehr überall die Gutmüthigkeit und biedere Weinseligkeit hervorleuchtet, auch meist eine Schale, Schlauch, Traube etc. uns den Commentar zu ihrer seligen Stimmung giebt, sind sie lächerlich oder komisch, und daher auch isolirt für die Kunst nutzbar. So ist die Hässlichkeit des epileptischen Knaben in Rafaels Transfiguration motivirt theils durch den Contrast, theils durch das Schreckliche, das mit der Gestalt verbunden ist. Aber auch ohne dass das Lächerliche oder Schreckliche hervorgerufen werden soll, kann das Hässliche nur um des Contrastes willen statuirt werden; eine runzlige Alte neben einer Danae, Frau Marthe neben Gretchen, die Schächer neben Christus am Kreuze sind in der Kunst möglich — allein und ohne das Schöne neben ihnen wären sie unerträglich. Mosler, *Krit. Kunststudien S. 140,* nimmt als zwischen dem Lächerlichen und Schrecklichen bestehend noch eine dritte Art von ästhetisch zulässiger Art des Hässlichen an, das sogenannte Characteristische, »*die Zuthat von Hässlichkeit, die gewisse Wesen* (*der Barbar, der Sclave, Philister, Bediente, Plebejer, Bettler etc.*) *als durchschnittliches Merkmal, als organisch Characteristisches aufweisen*«, wofür er als Beispiel den barberinischen Faun anführt; allein was letzteren anbetrifft, so gehört er ursprünglich dem Gebiet des Komischen an, wie so viel andere betrunkene, taumelnde oder schlafende Satyrn, Silene, Pane u. a., nur dass hier etwas derbere, rohere Formen gewählt sind: obgleich auch so und trotz der unedlen Gesichtsbildung auch der barberinische Faun, wie Vischer *III, 464* bemerkt, »*eine vollkommene, eine göttliche Natur*« ist. Und so glaube ich, dass es sich auch mit dem übrigen, was Mosler unter dem Characteristischen begreift, verhält: es wird sich entweder unter irgend einen Grad des Komischen subsumiren lassen (so z. B. der Bediente, der Philister) oder unter irgend eine Abstufung des Schrecklichen (so z. B. der Kranke, der Bettler; man denke an die von Rosenkranz S. 318 angeführten Bilder von Raffet, Gros oder Rubens u. ä.); oder endlich es wird bei der Anwendung des characteristisch Hässlichen ein Contrast wirksam sein.

S. 272, Z. 29—35. »*Dieses überlegt*« — bis zu Ende des Abschnittes. — Klotz, den Lessing hier noch besser beurtheilte als später, hatte *a. a. O.* entwickelt, die Episode mit Thersites gehöre nicht in den Homer; Thersites passe in eine Satire oder sonst ein scherzhaftes Gedicht, nicht in ein ernstes Epos. Seine sehr lange, aber durchweg thörichte Diatribe erfuhr die verdiente Abfertigung in der schärfsten Weise durch Herder, *Abschn. 22 des 1. krit Wäldchens.* Lessing selbst kommt auf Klotz und diese Stelle zurück im *51. antiqu. Briefe*, wo er sagt: »*Die feierliche Harmonie des epischen Gedichtes ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedient, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müsste: so müssten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt; sondern er hat es mit grossem Fleisse und Verstande gesucht.*« Dass die Thersites-Episode in der Ilias nicht nur ganz passend, sondern sogar nothwendig sei, um den plötzlichen Umschlag in der Stimmung des griechischen Heeres zu begreifen, sucht F. Jacobs darzulegen in dem oben S. 268 angeführten Aufsatz.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äussert sich bei der Unlust, welche die Hässichkeit der Formen in uns erwecket.

»Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,[1] können »auch ausser der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Ge»müthe öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust er»regen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. »Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblösst; der »Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; »der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit »mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit »verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfin»dungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele »hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei »dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich

[1] Eben daselbst. [*Briefe die neueste Litter. betr. Th. V*]. S. 103.

»eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die »reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr »wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beob- »achtet zu haben; und woher käme es denn sonst, dass dem »Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmuth lieber ist, als »alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen ge- »denket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und »den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in »demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Miss- »vergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, »weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in »welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit »Widerwillen zurückweichen sollte.«

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Hässlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Hässlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. »Jene beide, sagt er, durch eine übermässige Süssig- »keit, und dieses durch eine allzugrosse Weichheit der Körper, »die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese »Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, »aber bloss durch die Association der Begriffe, indem wir uns »des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem »Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu »reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.« Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen.

Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen, sind Hässlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Gescmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiss, dass wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuss, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur dass diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, dass es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, dass sie keinen merklichen Einfluss auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Hässliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Hässliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, dass der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Hässliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt

mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.[1]

ΜΑΘ. Πρώην δέ γε γνώμην μεγάλην ἀφῃρέθη
Ὑπ' ἀσκαλαβώτου. ΣΤΡ. Τίνα τρόπον; κάτειπέ μοι.
ΜΑΘ. Ζητοῦντος αὐτοῦ τῆς σελήνης τὰς ὁδοὺς
Καὶ τὰς περιφοράς, εἶτ' ἄνω κεχηνότος,
Ἀπὸ τῆς ὀροφῆς νύκτωρ γαλεώτης κατέχεσεν.
ΣΤΡ. Ἥσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiss, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Russ an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füsse und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![2]

[1] *Nubes v. 170 [169]—174.*

[2] *The Connoisseur, Vol. 1. No. 21.* Von der Schönheit der Knonmquaiha heisst es: *He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel.* Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? *She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared ike the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion.* Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: *The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites*

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Grässliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[1] missfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus,[2] das *Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον*; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloss ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροὶ δ᾽ ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fliessende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, dass das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — *ἐκ δὲ παρειῶν*
Αἷμ᾽ ἀπελείβετ᾽ ἔραζε — — —

Hingegen eine fliessende Nase ist weiter nichts als ein fliessende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; ausser eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. »Ha!« fährt Neoptolem auf einmal zusammen, »hier trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!«[3]

NE. *Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν, ἀνθρώπων δίχα.*
ΟΔ. *Οὐδ᾽ ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή* [*l. τρυφή Welcker*];
NE. *Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.*
ΟΔ. *Τὰ δ᾽ ἄλλ᾽ ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ᾽ ὑπόστεγον;*
NE. *Αὐτόξυλόν γ᾽ ἔκπωμα, φαυλουργοῦ* [*l. φλαυρουργοῦ*] *τινος*
Τεχνήματ᾽ ἀνδρός, καὶ πυρεῖ᾽ ὁμοῦ τάδε.

to the meladious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

[1] *Περὶ Ὕψους, τμῆμα η, p. 15. edit. T. Fabri* [*sect. IX, 5*].
[2] *Scut. Hercul. v. 266.*
[3] *Philoct. v. 31—39.*

ΟΔ. Κεἰνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
ΝΕ. Ἰοὺ, ἰού· καὶ ταῦτα γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt [1]) ein ekler Gegenstand aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken? [2]

Clamanti cutis est summos derepta [l. direpta] per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, dass das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche grässlich; und das Grässliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muss ich noch anmerken, dass es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äusserste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schliessen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der

[1] *Aeneid. lib. II. v. 277.*
[2] *Metamorph. VI. v. 397* [*vielm. 387*].

Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:[1]

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deæ; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus[2], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, lässt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Strassen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Καὶ τὰν βῶν ἔφαγεν, τὰν Ἑστίᾳ ἔτρεφε μάτηρ,
Καὶ τὸν ἀεθλοφόρον καὶ τὸν πολεμήιον ἵππον,
Καὶ τὰν αἴλουρον, τὰν ἔτρεμε θηριά μικκά —
Καὶ τόθ᾽ ὁ τῶ βασιλῆος ἐνὶ τριόδοισι καθῆστο
Αἰτίζων ἀκόλως τε καὶ ἔκβολα λύματα δαιτός —

Und Ovid lässt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren [*VIII, 875*].

Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die hässlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, dass der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius:[3]

[1] *Metamorph. lib. VIII. v. 809.*
[2] *Hym. in Cererem. v. 111—116* [*109—112. 115 sq.*].
[3] *Argonaut. lib. II. v. 228—233.*

Τυτθὸν δ' ἢν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι.
Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.
Οὐ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας.
Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλάμενον κέαρ εἴη.
Ἀλλά με πικρὴ δῆτά κε δαιτὸς ἐπίσχει [*l. καὶ ἄατος ἴσχει*] *ἀνάγκη*
Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein einstehender, den sie prophezeien: und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, grässlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Vorfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müsste.[1]

[1] *The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I.* Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute, und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äussersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had,
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any Meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, dass es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, dass die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müsste sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pardenone [*l. Pordenone*] lässt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich

LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stinks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.
LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those Healths,
We have lewdly at midnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.

zuhalten. Richardson missbilliget dieses deswegen,[1] weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, dass sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, dass sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Hässlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

[1] *Richardson de la Peinture T. I. p. 74.*

S. 279, Z. 1 — S. 281, Z. 23. »*Auch der zweite — begleitet sein*«. Während Mendelssohn nur die »*allerdunkelsten Sinne*«, Geschmack, Geruch und Gefühl, dem Ekel ausgesetzt glaubt, nimmt Lessing auch das Gesicht hinzu; wenigstens meint er, dass gewisse Hässlichkeiten der Form weder dem Geschmack, noch dem Geruch, noch dem Gefühl zuwider wären und doch eine Empfindung hervorriefen, welche dem Ekel sehr nahe käme. Dem gegenüber meint Herder (*Cap. 22*), dass eigentlich nur dem Geschmack und dem Geruch Ekel zukomme; dem Gefühl könne etwas widrig zum Berühren sein, aber nicht ekelhaft; ebenso seien Gegenstände, wie die von Lessing angeführten, eher widrig für das Auge zu nennen, abscheulich, als ekelhaft. Hingegen stellt sich Vischer auf den Standpunkt Mendelssohn's. »*Das Ekelhafte*«, sagt er (*I, 250 fg.*), »*ist der gefährlichste Feind des Schönen; es setzt die Sinne in Bewegung, die von ihm (d. h. dem Schönen) ausgeschlossen sind, und zwar abstossend: den Geruchsinn, den Tastsinn, denn wir meinen die widerlich widerstandslose Masse berühren zu müssen; den Geschmack, denn es ist im Ekel eine Vorstellung, als müssten wir den Gegenstand essen.*« —

Gar keine specielle Beziehung auf irgend einen Sinn hat das Ekelhafte bei Rosenkranz *S. 312 ff.*; er fasst es als die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, weil nur alles das Ekel einflösse, was durch die Auflösung der Form unser ästhetisches Gefühl verletze: für den Begriff des Ekelhaften aber im engern Sinne fügt er die Bestimmung des Verwesens hinzu; wobei er allerdings alles das mit verstanden wissen will, was der Organismus als todtes von sich ausscheidet. Aber obgleich er im allgemeinen sagt, das Ekelhafte empöre »*unsere Sinne*«, kann bei seiner Begriffsbestimmung doch nur wesentlich von Geruchs- und Geschmacksorganen die Rede sein; diese sind es, welche durch die verwesenden Stoffe vornehmlich afficirt werden; und wenn letztere schon unser Gesicht beleidigen, so ist das zumeist doch erst eine Folge von der Vorstellung, welchen Eindruck sie auf unsern Geruchsinn machen oder machen würden. Ich glaube daher Herder Recht geben zu müssen, wenn er vornehmlich Geschmack- und Geruchsinn als diejenigen Sinne bezeichnet, welchen Ekel zukommt; die andern können zwar, der eine mehr, der andere weniger stark, die Empfindung des Ekels oder eine sehr verwandte haben, aber erst indirect. Am wenigsten natürlich das Gehör: Töne, die unser Ohr beleidigen, werden wir widerlich, grässlich, nennen können, aber nicht eigentlich ekelhaft. Das Gesicht kann schon eher die Empfindung des Ekelhaften haben; aber meist durch eine Beziehung auf Geschmack oder Geruch. Eine fürchterliche Wunde, Blutlachen u. s. w. sind nicht ekelhaft; aber Krankheiten, mit welchen sich der Begriff einer Beleidigung des Geruchsinnes verbindet, sind eben deshalb auch für das Gesicht ekelhaft. Die Lessing'schen Beispiele körperlicher Hässlichkeiten, bei welchen dies nicht der Fall ist, sind daher eben auch mehr widerwärtig als ekelhaft. Endlich kann man auch beim Tastsinn nicht direct von Ekel sprechen; eine kalte, klebrig-feuchte Masse anzufühlen kann freilich unter Umständen ekelhaft sein; aber theils, wenn man den befühlten Gegenstand auch sieht, kommen dabei noch andere Sinne in Betracht; theils wenn man nur den Tastsinn allein anwenden kann, trägt gerade die Vorstellung, in welcher Weise der betastete Gegenstand auf die andern Sinne wirken würde, erheblich mit zur Erregung des Ekels bei, da sehr häufig derselbe Gegenstand ohne jede Empfindung des Ekels befühlt werden würde, wenn man ihn zugleich auch sehen könnte.

S. 281, Z. 24 — S. 288. Z. 21. »*Uebrigens verhält sich*« — bis zu Ende des Abschnitts. Ueber die Aufnahme des Ekelhaften in die Kunst sagt Kant, *Krit. d. ästhet. Urtheilskr.* §. *48, S. 187*: »*Nur eine Art Hässlichkeit kann nicht der Natur gemäss vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit, zu Grunde zu richten, nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn weil in dieser sonderbaren, auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegen-*

stand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdrängte, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird, so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden«. So schloss auch Herder (*Cap. 23*) das Ekelhafte ganz von der Kunst aus; *»Ekel als solcher«*, sagt er, *»lässt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Grässliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche ist, so ist in diesem Grässlichen, was sich von Ekel darein mischt, alle Mal unangenehm, widrig.«* Hingegen bemerkt Vischer *a. a. O.*, auch das Ekelhafte sei, wenn es schrecklich ist, als Moment im Schönen berechtigt; dabei sei freilich ein grosser Unterschied unter den Künsten, es komme alles darauf an, ob es nur innerlich vorgestellt werde oder auch der äussern Anschauung sich aufdränge, und wenn das Letztere, wie weit die Versinnlichung gehe. Rosenkranz giebt keine allgemeinen Bestimmungen darüber, sondern nur für specielle Gebiete des Ekelhaften, woraus allerdings hervorgeht, dass er das Ekelhafte unter Umständen, sowohl zur Erreichung des Lächerlichen als des Schrecklichen, der Kunst gestattet, und zwar der Poesie nicht minder als der bildenden Kunst. Es ist aber nicht zu leugnen, dass, um zunächst bei der Poesie stehen zu bleiben, zur Erregung resp. Verstärkung des Lächerlichen das Ekelhafte doch nur in der grotesken oder burlesken Komik verwandt werden kann. Niemand wird behaupten, dass jene unfläthigen Stellen bei Aristophanes oder Plautus, in mittelalterlichen Schwänken, oder bei neueren Dichtern wie Heine, wirklich poetisch sind, man wird sie nur als Freiheiten erklären, die dem Dichter nachgesehen werden können, wenn es dem Zeitgeschmack entspricht, oder wenn in der That ein derb komischer Effect damit erreicht wird; obgleich freilich gerade hier die Grenzen des Erlaubten überaus leicht überschritten werden können und auch oft genug überschritten worden sind. — Auch zur Erregung des Schrecklichen wird sich die Poesie des Ekelhaften nur sehr vorsichtig bedienen können; verschiedene von den Beispielen, welche Lessing anführt, sind geradezu unpoetisch und überschreiten die Grenzen des Zulässigen, namentlich die aus Ovid; die Scene aus Beaumont und Fletcher muss Lessing selbst als *»ein wenig zu übertrieben«* erkennen: sie ist wohl nicht nur ein wenig, sondern sehr stark übertrieben, ebenso wie manche Scenen aus Lear, Titus Andronikus, oder um ein Beispiel neuster Poesie anzuführen, aus Grabbe's Theodor von Gothland. Selbst die Eiterlappen des Philoktet sind schon etwas stark und für unser modernes Gefühl, das freilich in solchen Dingen ein *»zärtlicheres Temperament«* hat als die alte Welt, beleidigend.

Aber noch weniger als die Poesie darf die bildende Kunst das Ekelhafte benutzen. Hier hat Lessing vollständig Recht, wenn er z. B. das Bild des Pordenone tadelt; in den *Nachträgen No. 7, 24*

(*S. 284*) führt er dagegen des Rubens Auferstehung des Lazarus an, wo Lazarus schon lebendig aus dem Grabe kommt, weil hier der Gedanke an den Geruch der verwesenden Leiche wegfällt. An und für sich sind Leichen in der Kunst kein ekelhafter Gegenstand; die christliche Kunst hat ja sehr häufig den Leichnam Christi darzustellen, aber sie darf dabei uns nicht das zeigen, was den Leichnam ekelhaft macht. »*Der Leichnam Christi,*« sagt Rosenkranz, *S. 291,* »*muss bei aller Wahrheit des Todes doch noch den unsterblichen Geist, der ihn beseelte und ihn wieder beseelen wird, durchschimmern lassen. Diese geschlossenen Augen werden sich wieder öffnen, diese bleichen, schlaffen Lippen werden sich wieder regen, diese starren Hände werden wieder segnen und das Brot des Lebens brechen.*« Wenn aber Rosenkranz *S. 314* die eine Scene aus dem, früher dem Cocagna zugeschriebenen Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa, wo die stolze Cavalcade bei einem offenen Grabe mit verwesenden Leichen vorbereitet und sich die Nase zuhält, damit entschuldigt, wir sähen dies wohl, aber wir röchen es nicht, so übersieht er, dass zugleich beim Sehn der Gedanke an den Geruch auf der Stelle mit erregt und daher die Darstellung ekelhaft wird. Ebenso wenig kann ich ihm beistimmen, wenn er *S. 318 fg.* Raffet's Bild vom Typhus der französisch-republikanischen Armee in Mainz, oder Napoleon unter den Pestkranken zu Jaffa, von Gros, rechtfertigt, weil eine massenhafte Krankheit, selbst wenn sie ekelhafte Formen in sich schliesse, doch einen schauerlich erhabenen Character annehme, oder weil das Grässliche durch den Contrast mit dem heroischen Feldherrn gemildert werde. Ich stimme hier vielmehr Vischer bei, wenn er (*III, 590*) diese »*Kranken mit ihren Beulen, mit ihrer lividen Farbe, mit den graubläulichen und violetten Tinten der Haut, mit den trocken brennenden Blicken, mit den verzerrten Mienen der Verzweiflung*« (Rosenkranz) weit über das zulässige Mass des Naturalismus hinausgehend, und die gemalte Verwesung im Triumph des Todes nur mit der Naivetät unreifer Kunst entschuldbar findet.

S. 282, Z. 13. »*Lord Chesterfield*«, Graf von Stanhope, englischer Staatsmann und Schriftsteller 1694—1773.

S. 286, Z. 8. »*Harpyen beim Virgil.*« —Die Stelle ist *Aeneid. III, 216 sqq.*, die betreffende Prophezeiung ebd. *253 ff.* und deren Erfüllung *VII, 112—129.*

S. 286, Z. 12. »*Dante's Ugolino,*« der seinen Todfeind, den Erzbischof Roger, umklammert hält und gierig an seinem Hinterhaupte nagt, ist ebenso scheusslich (und doch von Künstlern dargestellt!) als die Hungerscenen in Gerstenberg's gleichnamigen Drama.

S. 286, Z. 19. »*Beaumont und Fletcher,*« Francis Beaumont (1585—1615) und Francis Fletcher (1576—1625) sind Zeitgenossen und Nebenbuhler Shakespeare's. Die »*Seereise*« ist 1625 zuerst aufgeführt worden.

S. 287, Z. 7. »*Pordenone*«; der Maler heisst Giovanni Antonio Licinio Regilla da Pordenone, so benannt nach seinem Geburtsort; er lebte von 1484—1539.

XXVI.

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloss aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, dass er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, dass die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, dass sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indess auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt

an, dass der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexander des Grossen.

»Das gütige Schicksal«, sagt er,[1] »welches auch über die Künste »bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder »ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von »der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler »vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden »Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2] und Athenodorus aus »Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser »Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige »gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann.«

In einer Anmerkung setzet er hinzu: »Plinius meldet kein »Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an »seinem Werke gelebet haben; Maffei aber, in der Erklärung »alter Statuen, hat wissen wollen, dass diese Künstler in der »achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen »Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener »hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus »Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da »Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so »hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später ge»setzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben«.

Er konnte ganz gewiss keine andere haben. Aber warum lässt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloss anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so machet er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, dass Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein.

[1] Geschichte der Kunst S. 347 [*Werke VI, 16 Eisel.*]

[2] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüsste nicht, dass die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiss sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muss sich in dieser Kleinigkeit bloss verschrieben haben.

Zum Glücke lässt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,[1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, dass er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniss, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, dass er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel, in dem Laokoon zu viele von den *argutiis*,[2] die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als dass er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, dass der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, dass er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? dass er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken liess, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden musste? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und liesse sich aus nichts schliessen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müsste den Kenner verwahren, dass er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte,

[1] *Ἀθηνόδωρος δὲ καὶ Δαμίας* [*l. Δαμέας*] — *οὗτοι δὲ Ἀρκάδές εἰσιν ἐκ Κλείτορος. Phoc. cap. 9* [*L. X, 9, 8*]. *p. 819. Edit. Kuhn.*

[2] *Plinius lib. XXXIV. sect. 19* [*§. 65*]. *p. 653. Edit. Hard.*

die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle schliessen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, dass für das letztere eine grössere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und grössten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort:[1] *Nec* [*deinde*] *multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturæ artis præponendum* [*l. præferendum*]. *Ex uno lapide eum et* [*l. ac*] *liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes* [*l. Polydeuces*] *cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi eius* [*l. in col. templ. eius Car.*] *probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.*

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes [*l. Polydeukes*] und Hermolaus, des zweiten Pythodorus

[1] *Libr. XXXVI. sect. 4* [*§. 37 sq.*] *p. 730.*

und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: *Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis*. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heissen, dass von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, dass die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiss nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Dass es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, lässt sich auch schon daher schliessen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in früheren Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor,[1] allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, ἄγαλμα ἀρχαῖον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiss nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, dass Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach ausser allem Zweifel, dass Craterus und Pythodorus, dass Polydektes [*l. Polydeukes*] und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinus auf jene durch ein *Similiter* übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie

[1] *Bœotic. cap. XXXIV* [*L. IX, 34, 3*]. *p. 778. Edit. Kuhn.*

Herr Winckelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal die allerneuesten Meister springen müsste, diesen Sprung mit einem »Gleichergestalt« thun?

Doch man wird einwenden, dass sich dieses *Similiter* nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmassen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre (*quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*): so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, dass Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Dann hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[1] Herr Winckelmann sagt selbst, dass man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniss machen könne.[2] Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und grössere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiss in einem sehr

[1] *Plinius lib. XXXVI. sect. 4* [§. 35]. *p. 730.*
[2] Geschichte der Kunst Th. II. S. 331.

hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müsste das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (*opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo*) beobachtet hätten, äusserst befremden. Es müsste äusserst befremden, wenn so grosse Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das grösste Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, dass erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt,[1] die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: *quemcunque alium locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo* [*l. multitudo*] *operum eam obliterat, ac magni officiorum* [*l. etiam oblitteratio ac magis officiorum*] *negotiorumque acervi omnis a contemplatione talium* [*l. tamen*] *abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est* [*l. silentio talis admiratio est*].

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmassung bei, die sie gleichfalls nicht sehr missbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen liess. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?[2] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besass eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke,

[1] *Plinius l. c.* [*§. 26 sq.*] *p. 727.*

[2] *Ad ver. 7. lib. II. Aeneid.* und besonders *ad ver. 183. lib. XI.* Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniss der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

liess von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen:[1] *ut fuit acris vehementiæ sic quoque spectari monimenta sua voluit.* Doch da das Cabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet: so möchte diese Muthmassung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

[1] *Plinius lib. XXXVI. sect. 4* [§. 33]. *p. 729.*

S. 293, Z. 4—24. »*Das gütige Schicksal — nicht haben.*« — In den späteren, nach Winckelmann's Tode nach seinen Papieren umgearbeiteten Ausgaben lautet die Stelle etwas abweichend: »*Das gütige Schicksal — hat aller Welt zum Wunder nach dem Verluste von unzähligen Werken der Kunst aus dieser Zeit der höchsten Blüthe derselben das schätzbarste Denkmal zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke in der Statue des Laokoon erhalten, wenn die Künstler derselben zu den Zeiten Alexander des Grossen gelebt haben, welches wir jedoch nicht wissen können; die Vollkommenheit dieser Statue aber machet es wahrscheinlich.*« Im Folgenden ist dann auch »*Apollodorus*« in »*Polydorus*« verbessert.

S. 294, Z. 2. »*Der erste Athenodorus.*« — Dieser Athenodorus, der nach Pausan. l. l. an dem grossen Weihgeschenk der Lacedämonier in Delphi mit thätig war, wird auch bei Plin. *XXXIV, 50* als Schüler Polyclets genannt, ist aber sonst unbekannt.

S. 294, Z. 27. »*eines Strongylion.*«— Cosack bemerkt hiezu: »*Den Bildhauer Strongylion scheint Lessing, wie aus der Zusammenstellung mit Arcesilaus u. s. w. hervorgeht, in eine spätere Zeit zu setzen.*« Das ist richtig; Arcesilaus (Plin. *XXXV, 155*), Pasiteles (Plin. *XXXIII, 156*), Posidonius (Plin. l. l.) und Diogenes (Plin. *XXXVI, 38*) gehören sämmtlich dem ersten Jahrhundert v. Chr. an; Strongylion hingegen lebte, wie verschiedene Nachrichten zeigen, um Ol. 91 (vgl. Brunn, *Gesch. d. gr. Künstl. I, 267*). Cosack hätte aber auch die Entstehung des Irrthums nachweisen sollen. Es ist hier nämlich Lessing derselbe Fehler passirt, den er Winckelmann *Cap. 29* vorwirft, dass er die Quellen nicht zu Rathe zog. Er hat diesen Irrthum aus Winckelmann's Kunstgeschichte herübergenommen, wo es *II, 382* heisst: »*Zu Julius Cäsars Zeiten machte sich in der Bildhauerei Strongylion berühmt; und er machte auch die Statue des jungen Menschen, welchen Brutus liebte.*« Die letzten

Worte zeigen, wo der Irrthum Winckelmann's herkam, es heisst nämlich bei Plin. *XXXIV, 32* von Strongylion: »*idem fecit puerum, quem amando Brutus Philippiensis cognomine suo illustravit.*« Winckelmann glaubte, dass Strongylion einen Lieblingsknaben des Brutus dargestellt hat, also ein Zeitgenosse des letzteren war, während Brutus nur eine Knabenfigur des Strongylion so liebte, dass er sie immer bei sich führte (vgl. Mart. *II, 77, 3. IX, 51, 1. XIV, 171*), ebenso wie Nero eine Amazone desselben Meisters mit sich zu führen pflegte (Plin. *XXXIV, 82*). Der Irrthum wurde in den späteren Ausgaben der Kunstgeschichte aus Winckelmann's Nachlass mit Angabe der Entstehung desselben verbessert, s. *Werke VI, 151.*

S. 295, Z. 30—S. 297, Z. 4. »*Von allen den Künstlern*« — »*Gleichergestalt thun.*« — Dass in den bezeichneten Worten des Plinius zunächst eine Zeitbestimmung für die Künstler Craterus und Pythodorus, Polydeukes und Hermolaus, Pythodorus II. und Artemon und Aphrodisius liege, wird nicht allgemein zugestanden. »*Es darf,*« sagt Brunn *I, 476*, »*nicht für ausgemacht gelten, dass die Werke dieser Künstler ursprünglich für die Kaiserpaläste bestimmt waren. Bei der Sprachweise des Plinius können wir seine Worte ganz einfach als eine active Construction auffassen, welche nichts weiter besagen will, als: die Kaiserpaläste sind mit Werken dieser Künstler angefüllt.*« Eine Erklärung, welcher sich Overbeck *Plastik* anschliesst (vgl. *Schriftquellen No. 2300*), die aber auch von anderer Seite heftig angefochten worden ist, vgl. z. B. Häckermann, *Die Laokoongruppe S. 25*). Natürlich lässt sich nicht beweisen, dass die Künstler nicht zur Kaiserzeit gelebt haben; dass sie aber zu derselben nicht gelebt haben müssen, das glaube auch ich mit Brunn annehmen zu dürfen.

S. 297, Z. 5—32. »*Doch man wird*« — »*einschränken wollen.*« — Auch das ist nicht allgemein angenommen, dass jenes »*similiter*« sich auf »*die Verwandschaft in Ansehung des Zeitalters*« beziehe. Auch Anhänger der Lessing'schen Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe geben zu, dass in dem *Similiter* kein zwingender Grund liege, »*die eingeleitete Parallele zwischen dem Laokoon und den probatissimis signis dahin auszudehnen, dass ersterer ebenso, wie letztere, für den Palast des Kaisers bestimmt gewesen sei.*« (Häckermann *a. a. O.*). »*Der ganze Zusammenhang lehrt,*« sagt Brunn *a. a. O.*, »*dass Similiter nur auf die mindere Berühmtheit der paarweise arbeitenden Künstler bezogen werden darf, um so mehr als auch bei dem folgenden Künstler Diogenes nochmals darauf hingedeutet wird, dass seine Werke am Pantheon des Agrippa zum Theil propter altitudinem loci minus celebrata seien.*« Ebenso fasste Overbeck die Stelle *Plastik II*[1], *168 fg.* Urlichs hingegen nimmt in der Chrestomath. *Plin. p. 387* eine Umstellung vor, indem er den ganzen §. *38*, von *Similiter—celebrata* vor §. *37 Nec deinde* etc. stellt und darauf bezieht, dass §. *36* erwähnt wird, dass die Servilianischen Gärten mit Kunstwerken an-

gefüllt waren, und »*gleichergestalt*« auch die Kaiserpaläste. »*Der Satz*«, fügt er hinzu, »*steht in den Hds. nach dem Worte Rhodii, sodass similiter auf nichts passend bezogen werden kann. Plinius schöpft bis Nec aus den Catalogen und fügt die Bemerkungen Nec — nationes aus eigner Beobachtung hinzu.*« Diese Umstellung wird von Overbeck, *Schriftquellen S. 391 fg.* und *Plastik II², 267* gebilligt. Ich schliesse mich dieser Umstellung, die bei der Beschaffenheit des plinianischen Textes nichts auffallendes hat, an, obgleich vornehmlich aus einem andern Grunde. Plinius sagt, dem Bekanntsein einiger Künstler stehe bei sehr vorzüglichen Werken die Zahl der Künstler entgegen, von denen nicht ein einzelner den Ruhm in Anspruch nehme, noch auch mehrere ihn in gleichem Masse behaupten könnten; was nur so viel heissen soll, als, es sei dem Ruhme dieser Kunstwerke hinderlich gewesen, dass man, da mehrere Künstler gemeinschaftlich daran gearbeitet hatten, nicht einen davon allein als Meister nennen konnte, mehrere Namen aber nicht so leicht im Gedächtniss blieben. Als Beispiel nennt er dann den Laokoon, der von drei Künstlern herrührt. Es hat keinen Sinn, wenn er nachher Werke von je zwei Künstlern, ja sogar von einem einzelnen nennt; denn zwei Künstlernamen für ein Werk zu behalten, ist weiter nicht schwer, auch kommt das so häufig vor und Plinius nennt selbst §. *34 sq.* solche Künstlerpaare, auch an andern Stellen, sodass das *similiter*, hierauf bezogen, gar keinen Sinn hätte. (Ein vollständiges Verzeichniss solcher gemeinschaftlich arbeitender Künstler giebt Hirschfeld, *Tit. stat. sculpt. Graec. p. 47 sqq.*).

S. 297, Z. 32—S. 298, Z. 21. »*Wird übrigens — talis est.*« — Dieser Grund wiegt nicht schwer; auch die Künstler des vielbewunderten farnesischen Stieres, Apollonius und Tauriscus, werden nur bei Plinius erwähnt. Im Gegentheil wäre es sehr wunderbar, dass, wenn der Laokoon zur Kaiserzeit verfertigt wäre, die Künstler eines so hervorragenden Werkes von Plinius als wenig bekannt hätten bezeichnet werden können. »*Denn ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, musste ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, dass die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniss für die Namen dieser bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, dass man sich mit der Nennung eines Namens von den dreien schon geholfen hätte.*« (Overbeck, *Plastik II², 211*).

S. 299, Z. 4—7. »*Doch da — scheinet.*« — Weil nämlich Plinius die Schätze dieser Sammlung aufzählt, *XXXVI, 33 sq.*, vgl. *ebd. 24.*

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, dass die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiss nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese: [1]

»Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal »Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem grossen Gewölbe, »welches im Meere versunken lag, eine Base [*einer Statue*] ent»decket, welche von schwarz gräulichem Marmor ist, den man »jetzt Bigio nennt, in welche die Figur eingefüget war; auf der»selben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

»Athanadorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es ge»macht. Wir lernen aus dieser Inschrift, dass Vater und Sohn »am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apol»lodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Athano»dorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennet. »Es beweiset ferner diese Inschrift, dass sich mehr Werke der »Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, »auf welche die Künstler das Wort: Gemacht, in vollendeter »und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich *ἐποίησε*, *fecit*; er be»richtet, dass die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in »unbestimmter Zeit ausgedrücket, *ἐποίει*, *faciebat*«.

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, dass der Athanadorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoon gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muss ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, dass Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, dass es alte Künstler

[1] Geschichte der Kunst Th. II. S. 347 [*Werke IV, 18*].

gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.[1]

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, dass sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἐποίει*, durch *ἐποίησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus *Κλεομένης — ἐποίησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers, *Ἀρχέλαος ἐποίησε*? Auf der bekannten Vase zu Gaëta, *Σαλπίων ἐποίησε*? u. s. w.[2]

Her Winckelmann kann sagen: »Wer weiss dieses besser »als ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den »Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; »es ist um so gewisser widerlegt«.

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen liesse, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloss das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muss die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiss, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (*inscriptiones, propter quae vadimonium deseri possit*) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt:[3] *Et ne in totum videar Græcos insectari, ex illis nos [l. mox] velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quæ mirando non satiamur, pendenti titulo*

[1] *Libr. XXXVI. sect. 4 [§. 34]. p. 730.*

[2] Man sehe das Verzeichniss der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (*ad Phædri fab. 5. lib. I.*) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (*Præf. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Græc.*) zu Rathe.

[3] *Libr. I. p. 5 [praef. §. 24 u. 26 sq.]. Edit. Hard.*

inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiæ illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius: *pingendi fingendique conditoribus,* aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, dass die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, dass sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, dass nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, *pingendi fingendique conditores,* ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, dass ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäussert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muss, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, dass, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, dass Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muss vielmehr so schliessen: Wenn es wahr ist, dass unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, dass Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat,[1] so kann

[1] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: *quæ suis locis reddam.* Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im

Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich dem ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muss in spätere Zeiten gesetzt werden.

Vorbeigehen, und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (*Lib. XXXV. sect. 39*) [§. *122*]: *Lysippus* [*l. Elasippus*] *quoque Aeginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνέκαυσεν* [*l. ἐνέκαεν*]*: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa:* so ist es offenbar, dass er dieses *ἐνέκαυσεν* zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefasst gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfliessen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: *Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabula bigæ dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulæ admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva ætatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est (Lib. XXXV. sect. 10)* [§. *27 sq.*]. Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; *cuius supra caput tabula bigæ dependet.* Was heisst das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muss es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? *Inscripsit Nicias igitur geminæ huic tabulæ suum nomen in hunc modum: Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quæ absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Præfatio ad Titum, duo hæc sunt Niciæ.* Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloss bemerken wollen, dass der Meister, anstatt des *γράφειν, ἐγκαίειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: *Nicias scripsit se inussisse?* Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte *cuius supra caput tabula bigæ dependet*, können also nicht anders als verfälscht sein. *Tabula bigæ*, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von *bigæ* braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so dass dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (*Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.*) Einsmals kam ich auf die Gedanken, dass

Kurz: ich glaube, es liesse sich alsein sehr zuverlässiges Kriterum angeben, dass alle Künstler, die das *ἐποίησε* gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Grossen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestire ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche *ἐποίησε* gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des *ἐποίει* bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem grossen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

Plinius anstatt des *bigæ* vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine *πτυχίον*. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (*conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Græc. Præf. p. 7*), dass die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hiess *πτυχίον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, *tabula, tabella*, erkläret; und das *tabula* kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχίον* ward *bigæ*, und so entstand das *tabula bigæ*. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses *πτυχίον*; denn das folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: *cuius supra caput πτυχίον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muss man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefasst gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus [Elasippus] ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiss ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiss ich es nicht finden.

S. 302, Z. 6—30. »*Zu Nettuno — Dorischen Dialekts.*« — Die Inschrift von Antium steht im *Corp. Inscr. Gr. No. 6133* und bei Hirschfeld, *Tituli statuar. Gr. No. 136*[a]; sie lautet genau: *Ἀθανόδω[ρο]ς Ἀγησά[νδρ]ου Ῥόδιος ἐποίησε*. Eine entsprechende ist auf Capri gefunden, *C. I. Gr. 5870*[a]. Hirschfeld, *136*. Ferner lautet eine Inschrift auf einer steinernen Vase im Louvre (Fundort unbekannt); . . . . *δωρος Ῥόδιος ἐποίησεν, C. I. Gr. 6134*,

Hirschfeld *136*[b]; doch scheint hier nur ein Steinmetz, kein Künstler gemeint zu sein. Endlich bietet eine Inschrift, in Trastevere gefunden: . . . . ος *Ἀγησάνδρου ἐποίησε*; Helbig im *Bull. d. Instr. 1867, p. 143 sq.* Hirschfeld *138*; ob man hier *Πολύδωρος* oder *Ἀθανόδωρος* ergänzen soll, ist unsicher. (Sämmtliche vier Inschriften auch bei Overbeck, *Schriftquellen No. 2033—2036*). Endlich findet sich der Name *Ἀθανάδωρος Ἀγησάνδρου* auch auf einem Decret der Stadt Lindos auf Rhodus, worin demselben wegen seiner Verdienste um die Stadt verschiedene Ehren zuerkannt werden; Ross im *Rh. Mus. N. F. IV, 190, No. 21* (*Arch. Aufs. II, 610*). Overbeck *No. 2037.* Hirschfeld *p. 161 sq.* Es ist freilich ganz ungewiss, ob dieser Athenodorus mit dem gleichnamigen Künstler identisch ist.

S. 302, Z. 8. »*Eine Base.*« — Der Druckfehler »*Vase*« findet sich seit Lachmann fast in allen Ausgaben, bei Maltzahn, in den Textausgaben von Göschen und Reclam, den Schulausgaben von Cosack und Buschmann, auch in der neuesten von R. Gosche, und ist selbst in die englische Ausgabe von Phillimore übergegangen. Nur die Hempel'sche hat richtig »*Base*«.

S. 302, Z. 32—S. 303, Z. 4. »*Das erste — andere Auslegung.*« — Dies ist nicht ganz richtig. Die betr. Stelle bei Plinius *XXXVI, 37* heisst: »*parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.*« C. F. Hermann in den *Stud. d. gr. Künstl. S. 47* bemerkt, dass die Künstler Apollonius und Tauriskus von Geburt die Söhne des einen waren, durch Adoption, *καθ' ὑοθεσίαν*, die des andern. So wird der Athenodorus der oben erwähnten Inschrift von Lindos genannt: *Ἀθηνόδωρος Ἀγησάνδρου καθ' ὑοθεσίαν δὲ Διονυσίου*, vgl. auch Brunn, *Gr. Künstl. I, 481.* Man darf annehmen, dass überall, wo ein Künstlername mit einem Genitiv eines andern Eigennamen verbunden sich findet, mit letzterem der Vater und zugleich Lehrer gemeint ist; vgl. Hirschfeld *p. 30 sqq.* und besonders *p. 38*: »*Veteres eos tantum artificum patres respexerunt, quos ipsos filiis artes tradidisse constabat; quod paullatim eo venit, ut eorum praecipue patrum mentio iniceretur, qui artifices fuerant.*«

S. 303, Z. 5 — S. 306, Z. 16. »*Aber wie*« — bis zu Ende des Abschnittes. — Diese Frage nach der Bedeutung von Aorist und Imperfectum ist neuerdings vielfach erörtert worden, vornehmlich von Letronne, *Explication d'une inscription grecque,* Paris 1843. Raoul-Rochette, *Questions de l'histoire de l'art,* Paris 1846. O. Jahn, *Ber. d. S. G. d. W. 1850. S. 141 fg.* H. Brunn, *Rhein. Mus. N. F. VIII, 234 ff.* Brunn, *Probleme i. d. Gesch. der Vasenmalerei, München 1871 S. 3 ff.* (*Abh. der bayr. Akad. d. W. I. Bl. XII. Bd. II. Abth. S. 87 ff.* G. Hirschfeld, *Tituli statuar. p. 23 sqq.* Vgl. ausserdem Visconti, *Mus. Pio-Clem. II, p. 84 ed Mediol.* Walz, *Philologus f. 1846, S. 749 fg.*, E. Curtius, *C. I. Gr. IV n. 6854*[b], *p. 14 sq.*, O. Jahn, *Arch. Ztg. f. 1863, S. 65,*

Ad. Michaelis, *Ann. d. Inst. f. 1864, p. 261.* Was die Worte des Plinius anlangt, so nehmen Winckelmann wie Lessing, Letronne wie Raoul-Rochette an, dass Plinius unter »*absolute inscripta opera*« den Aorist, unter den »*opera pendenti titulo*« das Imperfectum verstehe. Da nun aber Plinius sich alsdann in offenbarem Widerspruch mit den erhaltenen Monumenten befindet, auf denen ἐποίησε öfter ist als ἐποίει, und zwar in allen Epochen, nicht, wie Lessing meint, erst lange nach Alexander d. Gr., so hat Jahn vermuthet und Brunn ihm beigestimmt, dass Plinius nicht den Aorist, sondern das Perfectum πεποίηκε gemeint habe, denn »*das Perf. gebe in einer Inschrift den Sinn, den Pl. bezeichnet, und so wie es unerhört sei auf den noch erhaltenen Inschriften, so mochte es zu seiner Zeit nur auf dreien bekannt sein.*« Brunn hat dann nachzuweisen gesucht, dass das ἐποίει auf Bildhauerinschriften nicht früher als etwa Ol. 150—160 vorkommt (auf Vasen ist es bereits aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. nachgewiesen); hingegen sucht Hirschfeld, unter Berufung auf einige neuerdings bekannt gewordene Inschriften, zu erweisen, dass das Imperfectum sich auf den Inschriften Kleinasiens, der Inseln und Griechenlands ebensowohl auf den ältesten wie jüngsten Inschriften finde. Da nun aber das Impf. auf den in Italien gefundenen Inschriften viel gewöhnlicher sei, als der Aorist, so vermuthet er, dass der Gebrauch derselben bei den Bildhauern ein Archaismus sei, während gerade die Künstler der besten Zeit sich des Aor. bedient hätten; er hat dafür die Zustimmung Brunns gefunden, der (*Probleme S. 6*) zu dem Resultate kommt, »*dass, sowie von Ol. 150 an sich ein Schwanken im Gebrauche des Imperf. und Aor. zeigt, so auch am Anfange der Kunstgeschichte ein Zeitraum existirt hat, in welchem ein bestimmter Gebrauch noch nicht fixirt war: nach dem bisher bekannten Material etwa bis zur 60 Ol. oder wenig später.*« Den Irrthum des Plinius wie den Lessing's erklärt Hirschfeld daher, dass beide nur nach den in Italien befindlichen Inschriften urtheilten; und da die Römer bei der Wegführung von Statuen aus Griechenland nach Rom in der Regel die Basen zurückliessen, so seien dieselben dann nach der Sitte der späteren in Italien lebenden Bildhauer mit dem ἐποίει versehen worden; wobei noch zu bemerken, dass die meisten der in Italien befindlichen Denkmäler ganz ohne Künstlerinschrift gewesen zu sein scheinen (cf. Hirschfeld *p. 11*). Ich für meinen Theil schliesse mich, was den Plinius anlangt, lieber der Ansicht Jahn's an; ich kann mir nicht denken, dass, bei dem ganz unwiderleglichen Gebrauch des Aorist auf Werken aller Zeiten, Plinius, der doch manches dieser Werke gesehen haben musste, eine so gewagte Behauptung hätte aufstellen können.

Anmerkungen. S. 304 Anm. Z. 1—S. 305, Z. 9. »*Er verspricht — zu lassen.*« — Urlichs, *Chrestom. Plin. p. XIV Not.*, nimmt an, Plinius habe später eingesehen, dass seine Angabe irrig war und die Inschrift ἐποίησε in der ältern Zeit sogar vorherrschte.

Indessen ist wohl wahrscheinlicher, dass das Fehlen der betreffenden Notizen auf der Flüchtigkeit des Plinius beruht.

S. 305, Z. 39—S. 306, Z. 16. »*Die Worte — geschickteren Hand.*« — Diese Vermuthung wurde von Stephani, *Parerga archaeologica* (*Bull. der Acad. z. Petersburg f. 1851, S. 327 fg.*) aufgenommen; derselbe erklärte den Greis mit dem Stabe für Asopos, den Vater der Nemea; für »*tabula bigae*« las er »*tabella biga*« = »*biiuga*«, worunter ein solches Diptychon mit der Inschrift Νικίας ἐνέκαε zu verstehen sei. Allein bei weitem besser scheint die Deutung Panofka's in der *Archaeol. Zeitg. f. 1852, S. 443 ff.*, dass in dem Gemälde die nemeischen Festspiele verherrlicht wären. Es geht nämlich aus den Darstellungen der panathenäischen Preisvasen hervor, dass der dargestellte Alte ein Kampfrichter war, wie sie in der Regel, mit Mänteln bekleidet und Stäbe in der Hand haltend, den Spielen zuschauten. Das Täfelchen mit der Biga aber ist ein Votivbild, mit Beziehung auf die Festspiele und eine der wichtigsten Arten derselben, das Wettfahren. Denn wenn wir auch zufällig nur einige Sieger im Wettfahren mit Viergespannen kennen, so ist damit doch noch nicht gesagt, das Wettfahren mit Zweigespannen nicht vorgekommen wäre.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas misstrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, dass meine Besorgniss nicht eingetroffen.

»Einige, sagt Herr Winkelmann,[1] machen aus dieser Statue »einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer »Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des be»rühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber »ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen »Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen »will, muss sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und »indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem näch»sten Schenkel, und das linke Bein ist müssig: hier aber ist das

[1] Geschichte der Kunst. Th. II. S. 394 [*Werke VI, 228*].

»Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet »auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf »das äusserste ausgestrecket. Der rechte Arm ist neu, und man »hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf »dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen »er gehalten hat. Betrachtet man, dass der Kopf und die Augen »aufwärts gerichtet sind, und dass die Figur sich mit dem Schilde »vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so »könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vor- »stellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefähr- »lichen Stande besonders verdient gemacht hat: den Fechtern »in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen »vermuthlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheinet »älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu »sein.«

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen liess?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn.[1] *Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum eius in prœlio, quod apud Thebas fecit, quum Bœotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriæ* [*l. victoria*] *fidente summo duce Agesilao, fugatis iam ab eo conducticiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, proiectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque iam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Græcia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quæ publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea*

[1] *Cap. I.*

athlethæ, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus [*l. cum*] *victoriam essent adepti.*

Ich weiss es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, *proiecta hasta*, ist beiden gemein, aber das *obnixo genu scuto* erklären die Ausleger durch *obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum:* Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte *obnixo genu scuto* nicht zusammen gehörten, und man *obnixo genu* besonders, und *scuto* besonders, oder mit dem darauf folgenden *proiectaque hasta* zusammen lesen müsste? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen, als möglich. Die Statue ist ein Soldat, *qui obnixo genu,*[1] *scuto proiectaque hasta impetum hostis excipit;* sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Dass das Komma wirklich fehle, beweiset das dem *proiecta* angehängte *que,* welches, wenn *obnixo genu scuto* zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, dass es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte.

[1] So sagt Statius *obnixa pectora* (*Thebaid. lib. VI. v. 863* [*866*].

— — — — *rumpunt obnixa furentes*
Pectora,

welches der alte Glossator des Barths durch *summa vi contra nitentia* erklärt. So sagt Ovid (*Halieut. v. 11*) [*12*] *obnixa fronte,* wenn er von der Meerbramse (*Scaro*) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben haben, wie glücklich sich die classischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

S. 309, Z. 14. »*Herrn von Stosch.*« — Dies ist der bekannte Baron Philipp von Stosch, 1691—1757, Besitzer der von Winckelmann beschriebenen (jetzt dem Berliner Museum gehörigen) Gemmensammlung.

S. 310, Z. 1—3. »*Die ganze Figur — ausgestrecket.*« — Dieser Fehler Winckelmann's hat Lessing irregeführt; »*die Figur ruhet auf dem rechten Schenkel und das linke Bein ist hinterwärts ausgestrecket,*« wie Lessing im 36 der Briefe antiqu. Inh. (*Werke VIII, 102, L. M.*) bemerkt. Er sagt selbst ebd., dass er auf seine Vermuthung nicht so leicht verfallen wäre, wenn er darauf geachtet hätte.

S. 310, Z. 25 — S. 312, Z. 5. »*Mit einem Worte*« — bis zu Ende des Abschn. — In Folge des eben erwähnten Irrthums und aufmerksam gemacht auf *Diod. Sic. XV, 32* und *Polyaen. Strat. II, 1 sq.*, wonach der Ausdruck des Nepos in ganz anderem Sinne gemeint ist, liess Lessing seine Vermuthung fallen. »*Ich nehme sie gänzlich zurück,*« sagt er im 38 ant. Brief (*Werke VIII, 123*); »*der Borghesische Fechter mag meinetwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben; Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden. In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg: so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.*« Dass die Statue einen Krieger darstellt, der sich mit dem Schilde am linken Arm gegen einen höher stehenden Feind, etwa einen Reiter, den er scharf im Auge hat, zu decken sucht und dabei im Begriff ist, mit dem Schwert in der Rechten einen Ausfall zu machen, ist heute die allgemeine Auffassung; vgl. Friederichs, *Berlin. ant. Bildw. I, 401 ff.*, Overbeck, *Gr. Plastik II*^{2}, *318 ff.*

S. 311, Z. 24—29. »*Mit dem hohen Alter — angegeben hat.*« — Das ist nicht der Fall, vielmehr weist die Form der Buchstaben darauf hin, dass die Statue nicht vor Sulla entstanden ist, worüber zu vgl. Brunn, *Griech. Künstl. I, 571.*

XXIX.

Bei der unermesslichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiss auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder

mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überliessen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stossen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muss es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, dass sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, dass sich durch die blosse Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, dass sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloss Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: »die Möglichkeit und Wahrheit, welche »Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei »dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen.« [In der *»Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung etc.«, Werke I, 157*]. Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei grössten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, dass Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian;[1] *οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια* [*l. ἐνάργεια, τῆς δ' ἐν λόγοις ἔκπληξις*]. Und wiederum: *Οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν, καὶ πάντῃ τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν· τῆς δε ῥητορικῆς φαντασίας, κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht

[1] *Περὶ Ὕψους τμῆμα ιδ'* [*sect. 15, 2 u. 8*]. *Edit. T. Fabri. p. 36. 39.*

bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte:[1] *Præsertim cum Poeticæ phantasiæ finis sit ἔκπληξις, Pictoriæ vero, ἐνάργεια. Καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς, ut loquitur idem Longinus*, u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muss es ihm eben so gegangen sein: »Alle Handlungen«, sagt er,[2] »und Stellungen der griechi»schen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht be»zeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in »einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten.« Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[3] *Τούτῳ παράκειται τρίτον τι κακίας εἶδος ἐν τοῖς παθητικοῖς, ὅπερ ὁ Θεόδωρος παρένθυρσον ἐκάλει· ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον καὶ κενὸν, ἔνθα μὴ δεῖ πάθους· ἢ ἄμετρον, ἔνθα μετρίου δεῖ.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen lässt. Denn in der Beredtsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äussert, noch sowohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloss daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, dass bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führet er unter andern auch dieses an:[4] »Wir wissen den Namen eines »Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschaalen; er

[1] *De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.*
[2] Von der Nachahmung der griech. Werke etc. S. 23 [*Werke I, 32*].
[3] *Τμῆμα β* [*sect. 3, 5*].
[4] Geschichte der Kunst. Th. I. S. 136 [*Werke IV, 33*].

»hiess Parthenius.« Herr Winckelmann muss die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, *Lances Parthenio factas*, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde es sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes *lanx* haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, dass der Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, dass er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeisst, um das Leben davon zu bringen; dass er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm [*XII, 43*]:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnæ cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel coniuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Cælati, biberet [*l. biberat*] *quo callidus emtor Olynthi.*

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als dass Catull sein ganzes silbernes Essgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. *Parthenius*, sagt der alte Scholiast, *cælatoris nomen.* Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: *sculptor, de quo Plinius*, so muss er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

»Ja, fährt Herr Winckelmann fort, es hat sich der Name des »Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild »des Ajax von Leder machte.« Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset: aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, dass eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheissen, dem er

durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[1] *Ἀνέδωκε δὲ χάριν καὶ Τυχίῳ τῷ σκυτεῖ, ὃς ἐδέξατο αὐτὸν ἐν τῷ Νέῳ τείχει, προσελθόντα πρὸς τὸ σκυτεῖον, ἐν τοῖς ἔπεσι καταζεύξας ἐν τῇ Ἰλιάδι τοῖςδε* [*VII, 219*].

> *Αἴας δ' ἔγγυθεν ἦλθε, φέρων σάκος ἠΰτε πύργον,*
> *Χάλκεον, ἑπταβόειον, ὅ οἱ Τύχιος κάμε τεύχων*
> *Σκυτοτόμων ὄχ' ἄριστος, Ὕλῃ ἔνι οἴκια ναίων.*

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, dass der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind blosse Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, dass er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt.[2]

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[3]

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[4]

[1] *Herodotus de Vita Homeri. p. 756. Edit. Wessel* [§. *26*].

[2] Gesch. der Kunst. Th. I. S. 176. *Plinius lib. XXXV. sect. 36* [§. *72*]. *Athenæus lib. XII. p. 543* [*C.*].

[3] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 353 [*VI, 52;* der Irrthum ist in den späteren Ausgaben berichtigt]. *Plinius lib. XXXVI. sect. 4* [§. *35*] *p. 729. l. 17.*

[4] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 328 [*V, 346*]: »Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf.« Die Zeit ist ungefähr richtig, aber dass dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, dass das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicher Weise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (*Libr. XVIII. sect. 12* [§. *65*] *p. 107. Edit. Hard.*) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schliesst: *Hæ fuere sententiæ,*

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem eius annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canēre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, dass man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen sechsunddreissig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluss ganz natürlich, das beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, dass Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner *Miscellaneorum* (*XVIII. lib. III.* eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion, oder ἀνέψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, dass der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus [*XI, 63*], Dionysius Halicarnasseus [*IX, 18*] und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor [*Marm. Par. ep. 56*], Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius [*II, 44*]. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus [*36*] Phädon, und in dem Leben des Cimons [*8*] Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, *Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter.* (*Exercit. p. 452.*) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) [*Werke I, 15*] eine Unrichtigkeit einfliessen lassen. »Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der grosse Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab.« Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (*Athen. lib. I. p. m. 20*) [*E*]. Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel, geboren.

Ende des ersten Theiles.

S. 313, Z. 25. »*die zwei grössten Kunstrichter*«. — Bei Winckelmann *a. a. O.* ist ausser von Longin die Rede von Aristoteles, welcher *Poet. c. 25* den Dichtern das *πιθανὸν ἀδύνατον* im Gegensatz zum *ἀπίθανον καὶ δυνατόν* empfiehlt, mit Bezugnahme auf die Gemälde des Zeuxis. Vgl. Brunn, *Gr. Künstl. II, 85 fg.* und des Vf. *Archäol. Stud. zu Luc. S. 36 fg.*

S. 314, Z. 14. »*dem einzigen Theodor.*« — Ob dies der zu Tiberius Zeit lebende Rhetor Theodorus von Gadara ist, kann nicht ausgemacht werden.

S. 317, Z. 4. »*Krokylegmus*«, d. i. Kleinigkeitskrämerei, »*Federchensucherei*« (Otto Ludwig, »*Zwischen Himmel und Erde*«).

Anmerkungen. S. 316 Anm. 4. Die nähere Ausführung des hier Gesagten giebt Lessing im Leben des Sophokles, *Werke VI, S. 305 ff.* Der Archon von Ol. 77, 4 heisst Apsephion, nicht Aphepsion; nur bei *Diod. XI, 63* Phaion; hingegen ist der an den andern S. 317, Z. 27 f. citirten Stellen genannte Phaidon ein Archon Eponymus aus Ol. 76. Vgl. Clinton, *Fast. Hellenici* [3], *p. 36 u. 40.* Westermann in Pauly's *Realencycl.* I^2, *1476.* Dass damals der *Τριπτόλεμος* aufgeführt wurde, ist allerdings wahrscheinlich, doch kann das nur eins von den vier Dramen gewesen sein, mit denen er auftreten musste.

S. 317, Z. 46 ff. Wörtlich ebenso aufgenommen in das Leben des Sophokles (*a. a. O. S. 296*).

Anhang.

Litteratur über die Gruppe des Laokoon,

(seit Winckelmann)

chronologisch geordnet.

(Vgl. die Zusammenstellung in den Verhandlungen der Stuttgarter (16) Philologenversammlung 1857, S. 165, N. 12; dazu Overbeck, Schriftquellen, Leipzig 1868, No. 2031.

1755. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst §. 79 ff. (Werke I, 31 Eiselein).
1764. Winckelman, Geschichte der Kunst V, 3. §. 14 (Werke IV, 205); X, 1. §. 16 (Werke VI, 22) u. s. ö.
1766. Lessing, Laokoon.
1779. Heyne, Antiquarische Aufsätze II, 1—52.
1792. Visconti, Museo Pio-Clementino II, 39.
1797. Hirt, Ueber den Laokoon. In Schiller's Horen St. 12.
1798. Goethe, Ueber Laokoon. In den Propyläen (Werke XXX, 303).
1800. Schroeckh, De Loacoonte. 3 Partic. Viteberg. 1800—1801.
1804. Schweighäuser, Musée Napoléon II, 131.
1825. Thiersch, Ueber die Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen. 3. Abtheilung, S. 74 (auch in der 2. Aufl. München 1829, S. 318—331).
1827. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen III, 69—80 (auch Dresden 1836, III, 65—80).
1827. O. Müller, Recension von Thiersch's Epochen, in den Wiener Jahrbüchern Bd. 39 S. 52 (auch in den Kl. deutsch. Schriften II, 392).
1827. Gerhard, im Kunstblatt f. 1827, S. 226.
1827. Welcker, Das akad. Kunstmuseum z. Bonn, S. 27—33 (auch in den Alten Denkmälern I. 1849, S. 322—327).
1827. Sillig, Catalogus artificum S. 20—22.
1829. Thiersch, Epochen etc. 2. Aufl. S. 381 ff.
1830. Gerhard, in der Beschreibung Roms von Gerhard, Platner u. a. I, 291—296.
1831. Visconti, in den Oeuvres diverses IV, 137—152.
1833. Feuerbach, Der Vaticanische Apollo, 122 fg. 390 ff. u. ö. (auch 2. Aufl., Stuttgart 1855, S. 390 ff.).
1833. Zumpt, Berliner Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik für 1833, II, 85—89.
1834. Gerhard, Beschreibung Roms II, 2, 147—150.
1834. Welcker, Rhein. Mus. für Philologie II, 493 ff. (auch Alte Denkmäler I, 328—330).
1836. Creuzer, Deutsche Schriften z. Archäol. und Kunst I, 54.
1840. Jansen, over de vaticansche Groep van Laokoon. Leyden.
1841. Welcker, Akad. Kunstmus. z. Bonn, II. Aufl., S. 13—15.
1842. Mollevaut, sur la statue de Laocoon, une parallèle avec le Laocoon de Virgile. Mém. de. l'Acad. d. Inscr. XV, 1, 215—223.
1843. Schnaase, Gesch. der bild. Künste II, 327—333.
1844. F. A. Hagen, Ueber die Gruppe des Laokoon (auch in den Preuss. Provinzialblättern f. 1844, S. 383 ff.
1845. Lachmann, Archäol. Zeitung III. Jahrg. 192.

1845. K. F. Hermann, Ueber die Entstehungszeit der Laokoongruppe. Verhandl. der Darmstädter Philologen-Versammlung S. 45 ff. (auch Gesammelte Abhandlungen, Göttingen 1849 S. 329—348 u. 372).
1846. Feuerbach, im Kunstblatt f. 1846 No. 57 (auch Nachgelass. Schriften IV, 1853, S. 46—55).
1846. Walz, im Kunstblatt No. 40.
1846. Preller, in Pauly's Realencyclopädie IV, 757—760.
1846. Th. Bergk, im Marburger Lections-Catalog f. d. Sommer 1846, p. III—XI.
1847. Cavallari, in den Göttinger Studien 1847, 2. Abth. S. 226—228.
1848. Welcker, Alte Denkmäler I, 310—351. 501—510.
1848. Welcker, Arch. Ztg. S. 183 *).
1848. Lachmann, Arch. Ztg. S. 237.
1849. Hettner, Heidelberger Jahrbücher No. 54 fg., S. 859—869.
1849. Stephani, über die Zeit der Verfertigung der Laokoongruppe, im Bulletin de la Cl. des Sciences histor. de l'Acad. de Petersb. T. VI, 1—37.
1850. Friedländer, Gypsabgüsse z. Königsberg S. 32—36.
1850. Stahr, Ein Jahr in Italien. III, 207—213.
1851. Vischer, Aesthetik III, 400 ff. u. s. ö.
1853. Overbeck, Kunstarchäol. Vorlesungen S. 145—154.
1854. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 474—500.
1854. Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II, 185—190.
1854. E. Braun, N. Jahrb. f. Philol. u. Pädag. S. 291—293.
1854. Göttling, Archäol. Mus. v. Jena, 3. Aufl. S. 55—57.
1854. E. Braun, Ruinen u. Museen Roms. S. 352—354 u. 619.
1854. J. Braun, Studien u. Skizzen a. d. Ländern d. alten Welt. S. 393 fg.
1855. Stahr, Torso II, 75—85.
1856. Michelet, Ital. Reise in Briefen 111—124.
1856. G. Planche, Rev. d. deux mondes, Octob. 536—539.
1856. R. Zimmermann, Oesterr. Blätter f. Litter. u. Kunst No. 50 fg.
1856. A. Haakht, Verhandl. d. Stuttgarter Philologen-Versamml. 165—171.
1856. Prien, Die Laokoongruppe. Lübeck.
1856. Haeckermann, Die Laokoongruppe. Greiffswald.
1858. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik II, 162—200 (2. Aufl. 1870, II, 204—240).
1859. Overbeck, D. archäol. Samml. der Univers. Leipzig, S. 77—82.
1862. Henke, Die Gruppe des Laokoon. Leipzig u. Heidelberg.
1862. Gerlach, über das wahrscheinliche Alter der Laokoongruppe. Rhein. Museum. N. F. Bd. XVII, 443.
1863. Bernoulli, über die Laokoongruppe. Basel.
1863. Rathgeber, Laokoon, geschrieben als Gegenstück zu Lessings Laokoon. Leipzig 1863.
1863. Lübke, Geschichte der Plastik S. 202—206.
1863. Bursian, N. Jahrb. f. Phil. u. Pädag. Bd. 87, 92 fg.
1864. Bursian, Allgem. Encyklopädie I, 82, S. 500.
1866. Friederichs, bei Schnaase, Gesch. d. bild. K. II, 2. Aufl. 267.
1868. Overbeck, Schriftquellen. S. 391 fg.
1868. Friederichs, Berlins ant. Bildwerke, S. 429—433.
1871. Kinkel, archäol. Samml. z. Zürich. 132—136.
1872. Brunn, in Meyer's Künstl.-Lexicon I, 119 fg.
1872. Bötticher, Abgüsse d. Berl. Museums, 2. Aufl. 282 fg.
1875. Mosler, Kritische Kunststudien S. 36 ff.

Register*).

*) Zwei durch Komma getrennte Ziffern beziehen sich auf den Lessing'schen Text, eine einzelne auf den Commentar. Also: 125, 21 ff. bedeutet S. 125, Z. 21 ff. des Textes, 210 A, 7 bed. S. 210 des Textes, Anm. Z. 7; 180 bed. S. 180 des Commentars.

B.

D.

E.

F.

I.

K.

L.

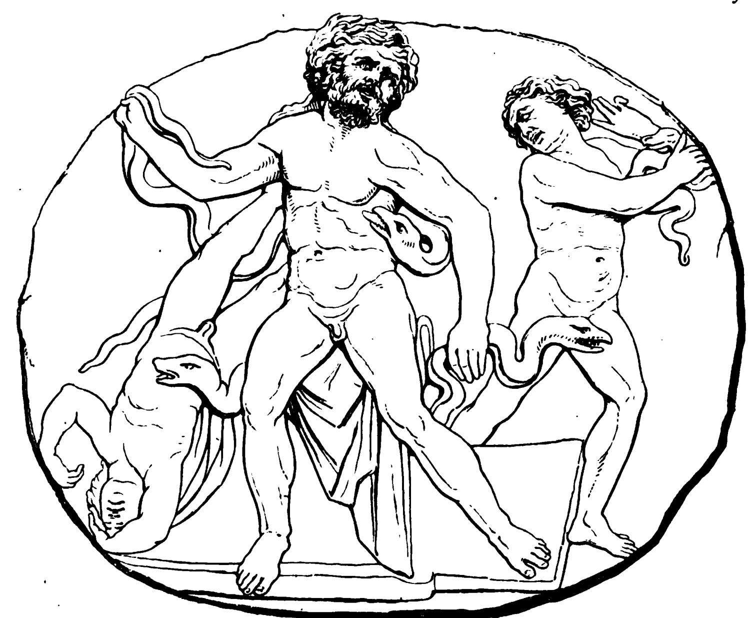
M.

Q.

R.

S.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Vgl. Seite 78 Nr. 1.



Vgl. Seite 79 Nr. 3.



Vgl. Seite 79 Nr. 4 u. 5.

Vgl. Seite 79 Nr 6.

[illegible]

[illegible]



